

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Methode de piano forté du conservatoire

Adam, Louis

Bonn [u.a.]

[urn:nbn:de:bsz:31-54577](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-54577)



nr. 10

METHODE

de Piano Forté du Conservatoire

redigée par

L. ADAM

Membre du Conservatoire,

Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement.

I Partie.

PIANO FORTE SCHULE

des Conservatoriums der Musik in Paris

herausgegeben von

L. Adam

Mitglied des Conservatoriums;

Zum Unterrichte in diesem Institute eingeführt.

I Abtheilung.

Preis 9^{frs.}

BONN und CÖLN bei N. SIMROCK.

1179.



VARIATIONS.

Table of Variations with columns for composer, title, and price. Includes composers like Adam, Beethoven, Haydn, Mozart, and Wagner.

SUITE DES VARIATIONS.

Table of Suites des Variations with columns for composer, title, and price. Includes composers like Pleyel, Ries, Rietz, and Weber.

SUITE DES OUVERTURES.

Table of Suites des Ouvertures with columns for composer, title, and price. Includes composers like Paisiello, Rossini, Meyerbeer, and Wagner.

TABLEAU II

Pour connaître le rapport des touches avec le *voix*
 Das Verhältnis der Tasten zu der Singstimme und den Seiten und Blasinstrumenten

N^o La liaison qui se trouve placée sous deux notes indique, que la même touches re
 Der Bogen unter zwey Noten zeigt, daß beide auf derselben Taste liegt.

The diagram illustrates the relationship between piano keys and vocal/instrumental parts. It features a piano keyboard diagram with notes labeled in French and German. The notes are: *fa ou mi* / *F oder E*, *Sol* / *G*, *la* / *A*, *si ou ut* / *H oder C*, *ut ou si* / *C oder H*, *ré* / *D*, *mi ou fa* / *F oder E*, *fa ou mi* / *F oder E*, *Sol* / *G*, *la* / *A*, *si ou ut* / *H oder C*, *ut ou si* / *C oder H*, *ré* / *D*, *mi ou fa* / *F oder E*, *fa ou mi* / *F oder E*, *Sol* / *G*, *la* / *A*, *si ou ut* / *H oder C*.

The instruments and parts are listed on the left:

- Violon
- Clarinette
- Flauto
- Hautbois
- Soprano
- mezzo Soprano
- Alto
- Tenor
- Basso

The diagram also shows the relationship between the piano keys and the vocal parts (Soprano, mezzo Soprano, Alto, Tenor, Basso) and the string parts (Violon, Viola, Voix, Sol).

DU CLAVECIN

de voix et les Instrumens à Vent et à Cordes

als Instrumenten kennen zu lernen.

lesquelles représente

The diagram illustrates the keyboard layout for the Clavecin, showing the notes and clefs for three octaves. The notes are labeled as follows:

- 1ere Octave:**
 - ut ou re b (C) - Coder H_{is}
 - re (D) - D
 - mi ou fa b (E) - E oder F_{is}
 - fa ou mi # (F) - F oder F_{is}
 - Sol (G) - G
 - la (A) - A
 - Si ou ut b (B) - H oder C_{es}
- 2eme Octave:**
 - ut ou si # (C) - Coder H_{is}
 - re (D) - D
 - mi ou fa b (E) - E oder F_{is}
 - fa ou mi # (F) - F oder F_{is}
 - Sol (G) - G
 - la (A) - A
 - Si ou ut b (B) - H oder C_{es}
- 3eme Octave:**
 - ut ou re b (C) - Coder H_{is}
 - re (D) - D
 - mi ou fa b (E) - E oder F_{is}
 - fa ou mi # (F) - F oder F_{is}
 - Sol (G) - G
 - la (A) - A
 - Si ou ut b (B) - H oder C_{es}

ARRÊTÉS RELATIFS À L'ADOPTION
DE LA MÉTHODE DE PIANO DU CONSERVATOIRE. DER PIANOFORTE-SCHULE FÜR DAS CONSERVATORIUM.

Commission chargée de la Confection d'une
Méthode de Piano.

Die mit der Abfassung der Pianoforte Schule
beauftragte Commission.

Le 16 Germinal an XII.

Den 16 Germinal 12 Jahrs.

Aux termes du règlement du Conservatoire, une commission spéciale composée de MM. Gossec, Méhul, Cherubini, Adam, Catel, Gobert, Jadin et Eler, s'est réunie à l'effet de procéder à la formation d'une Méthode de Piano pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique.

M. Adam a été nommé rédacteur de cet ouvrage.

La commission après une discussion suivie, sur le travail présenté par M. Adam, l'a adopté, et a chargé M. Méhul membre de la commission de le présenter à l'adoption de l'assemblée générale des membres du Conservatoire.

Les membres de la commission,

ADAM, ELER, GOSSEC, CATEL, JADIN, CHERUBINI,
MÉHUL, GOBERT et L. PRADÈRE fils.

Assemblée générale des membres du Conservatoire.

Le 21 Germinal an XII.

Au nom de la commission spéciale chargée de la confection de la méthode de Piano du Conservatoire, M. Méhul fait le rapport suivant:

„Mes collègues,”

„La commission que vous avez nommée pour établir la Méthode de Piano du Conservatoire a terminé son travail: en vous annonçant que notre collègue Adam a été chargé de sa rédaction, c'est vous annoncer un excellent ouvrage classique de plus.

„Les préceptes, les exemples, les réflexions et les conseils renfermés dans cet ouvrage sont tels qu'on devoit les attendre d'un artiste doublement estimé comme professeur et comme virtuose.

„Les élèves attentifs qui suivront la route que M. Adam leur trace, éviteront facilement les écueils qui arrêtent ou qui retardent la marche des progrès, et ils arriveront rapidement à cette perfection d'exécution qui se reconnoit aux qualités inséparables d'un bon style et d'un goût délicat.

„Notre collègue ne s'arrête pas au point élevé qui sembleroit devoir être le but de sa méthode.

„Il pense avec raison qu'une fois parvenu au plus grand accroissement de nos forces, les années dégradent peu à peu nos moyens d'exécution, et que les pianistes qui se sont condamnés à n'être que de brillantes machines, regretteront un jour les temps qu'ils auront exclusivement employé à un travail purement mécanique. En conséquence, il leur conseille l'étude des partitions de tous les grands maîtres, et il leur donne d'excellens moyens pour apprendre à les exécuter sur le Piano, sans trop en altérer les effets.

Dem Beschluss des Conservatoriums zufolge hat sich eine abgesonderte Commission, bestehend aus den H.H. Gossec, Méhul, Cherubini, Adam, Catel, Jadin und Eler zur Abfassung einer Piano-Forte-Schule vereinigt, bestimmt zum Unterricht in dem Conservatorium.

H. Adam wurde mit der Verfassung dieses Werks beauftragt.

Derselbe legte sein Werk der Commission zur Prüfung vor; es wurde angenommen, und H. Méhul, Mitglied der Commission erhielt den Auftrag, dasselbe der allgemeinen Versammlung des Conservatoriums zur Annahme vorzulegen.

Die Mitglieder der Commission.

ADAM, ELER, GOSSEC, CATEL, JADIN, CHERUBINI,
MÉHUL, GOBERT und L. PRADÈRE Sohn.

Allgemeine Versammlung des Conservatoriums.

Den 21 Germinal 12 Jahrs.

Herr Méhul stattet folgenden Bericht ab im Namen der mit der Abfassung einer Pianoforte-Schule für das Conservatorium beauftragten Commission:

„Meine Herren,”

„Die Arbeit der Commission, welche von Ihnen zur Abfassung einer Pianoforte-Schule für das Conservatorium ernannt worden, ist beendet. Indem ich Ihnen melde, dass Herrn Adam die Verfertigung übertragen war, lege ich Ihnen zugleich ein vortreffliches klassisches Werk vor.

„Die Vorschriften, Beyspiele, Bemerkungen und Winke entsprechen vollkommen den Erwartungen, die man von einem Meister haben muss, der sich als Lehrer, und als Künstler gleichmässig unsre Achtung erworben hat.

„Folgt der aufmerksame Schüler den von H. Adam vorgezeichneten Weg, so wird er leicht die Hindernisse übersteigen, die seine Fortschritte hemmen, oder doch aufhalten könnten; er wird schnell zu einer Vollkommenheit im Vortrage gelangen, welche sich bey einem guten Style, und feinem Geschmack, zwey unzertrennliche Eigenschaften, äussert. Unser Verfasser hat nicht allein diesen schwer zu erreichenden Punkt im Auge, der doch der Zweck seiner Schule seyn zu müssen scheint, sondern mit Recht behauptet er, dass auf dem höchsten Gipfel der Ausbildung unserer Kräfte die Jahre nach und nach unser Vermögen im Vortrage vermindern, und dass selbst die Pianofortespieler, welche nichts als glänzende Maschinen seyn wollen, doch einst die Zeit bedauern werden, welche sie ausschliesslich mit einem blos mechanischen Bemühen verwendet haben. Er rath daher das Studium der Partituren aller grossen Meister, und giebt zugleich eine herrliche Anleitung, sie auf dem Pianoforte ohne grossen Verlust an Wirkung vorzutragen.

„Graces soient rendues aux Professeurs généreux qui consentent à se départir d'une expérience longuement et péniblement acquise, pour se créer des rivaux en aplanissant les difficultés, qui peuvent rebuter la jeunesse.

„C'est par ce noble dévouement que les artistes membres du Conservatoire qui m'écontent ont sacrifié leur avenir en élevant des hommes qui s'en empareront; mais si leur fortune doit en souffrir, leur gloire en augmentera. Le professorat est une paternité morale qui est investie de reconnaissance et de piété filiale.

„Nous savons tous que les noms des chefs d'écoles se conservent de siècle en siècle par leurs nombreux descendants.

„Souvent les fils sont plus grands que les pères; mais ceux que la nature a fait pour reculer les bornes de leur art, sont ceux qui se souviennent le mieux de ce qu'ils doivent à leurs prédécesseurs.

„Les maîtres célèbres ont toujours été des écoliers respectueux, parce qu'ils ont su que le chemin nouveau que parcourt un homme nouveau, n'est souvent que le domaine de la pensée de ceux qui ont dirigé ses premiers pas, et que l'âge a arrêté dans leur course.

„Cette vérité bien sentie place la modestie à côté du grand mérite, et unit le maître à l'élève par les bienfaits et l'élève au maître par la reconnaissance.

„Je vous propose au nom de votre commission, l'adoption de la Méthode de Piano qu'elle a établie pour l'usage des classes du Conservatoire.

„La Méthode est lue, et l'assemblée générale l'adopte dans les formes prescrites par le Règlement.

SARRETTE, Président.

Le Directeur du Conservatoire de Musique.

Le 25 Germinal An XII.

Vu l'adoption prononcée par le Conservatoire de Musique le 21 Germinal An 12, aux termes de l'article 5 du titre 14 du Règlement,

Arrête :

La Méthode de Piano adoptée par les membres du Conservatoire servira de base à l'enseignement de cette partie dans les classes du Conservatoire.

SARRETTE.

„Dank den edelmüthigen Professoren, welche einstimmig lang und mühsam erworbene Kenntnisse Preis geben, und Nebenbuhler sich bilden, indem sie Schwierigkeiten hinwegräumen, welche die Jugend nur abschrecken könnten.

„In diesem edlen Eifer haben gegenwärtige Künstler Mitglieder des Conservatoriums, ihre Zukunft der Bildung von Männern gewidmet, welche ihren Nachruhm sich zueignen werden, und sollten ihre Glücksumstände auch leiden, ihr Ruhm kann sich dadurch nur mehren, und gleich liebenden Vätern können sie Anspruch machen auf dank und kindliche Liebe. Der Name des Stifters einer neuen Lehrart hält sich von Jahrhundert zu Jahrhundert durch die Zahl seiner Anhänger.

„Oft steigt der Schüler höher als der Lehrer, aber grade der, den die Natur erschuf, die Gränzen seiner Kunst zu erweitern, erkennt gewöhnlich am aufrichtigsten, was er seinen Vorgängern verdankt. Jene berühmten Meister hegten sicher stets als Schüler ehrerbietig das Bewusstseyn, dass die neue Bahn, die sie als jüngere Künstler durchlaufen, gewöhnlich noch im Gebiete dessen sich befindet, der ihre ersten Schritte gelenkt und dessen ferneres Fortschreiten das Alter nur hemmet. Diese Wahrheit, die jeder fühlt; lässt Bescheidenheit dem Verdienste stets zur Seite gehen, sie bindet den Lehrer durch Aufopferungen an den Schüler, wie den Schüler durch Erkenntlichkeit an den Lehrer.

„Ich schlage daher im Nahmen der ernannten Commission die Annahme der Pianoforte-Schule vor, welche von ihr zum Gebrauch in den Klassen des Conservatoriums verfertigt ist.

Man ging darauf die Schule durch, und sie wurde nach den vorgeschriebenen Förmlichkeiten von der allgemeinen Versammlung angenommen.

SARRETTE, Präsident.

Allgemeine Versammlung des Conservatoriums.

Den 25 Germinal Jahr 12.

Beschluss zufolge der am 21^{ten} Germinal 12^{ten} Jahres vom Conservatorium ausgesprochene Annahme nach dem 5^{ten} Artikel im 14^{ten} Abschnitt der Constitution.

Die von den Mitgliedern des Conservatoriums angenommene Pianoforte-Schule, soll in diesem Fache dem Unterricht in den Klassen des Conservatoriums zum Grunde gelegt werden.

SARRETTE.

TABLE DES MATIÈRES.
PREMIERE PARTIE.

Introduction
 Article.....I. De la connoissance du clavier.....
 Article.....II. De la position du corps.....
 Article.....III. Règles pour placer les mains sur le clavier.....
 Article.....IV. Du doigter des gammes.....
 Exercices pour accoutumer les deux mains à faire ensemble des roulades dans l'espace d'une octave...
 Gammes dans tous les tons majeurs avec des dièzes
 Gammes dans tous les tons majeurs avec des bémols
 Gammes mineures avec des dièzes.....
 Gammes mineures avec des bémols.....
 Exercices pour accoutumer les deux mains à aller en sens contraire.....
 Exercices de gammes où il est nécessaire de s'écarter des principes établis pour le doigter des gammes...
 Article.....V. Principes du doigter en général.....
 Les Tierces.....
 Les Quartes.....
 Les Quintes.....
 Les Sixtes.....
 Les Septièmes et Octaves.....
 Du Trille.....
 Les Notes d'agrément.....
 Le doigter des accords.....
 Pour lier les accords.....
 Le doigter des tenues en doubles notes.....
 Exercices pour la main droite.....
 Exercices pour la main gauche.....
 Abréviations.....
 Des triolets.....
 Exemples pour croiser les mains.....
 SECONDE PARTIE
 Cinquante Leçons progressives doigtées pour les petites mains.....
 Passages de différens auteurs pour le doigter...
 Article.....VI. De la manière de toucher le piano et d'en tirer le son.....
 Article.....VII. De la liaison des sons, et des trois manières de les détacher.....
 Article.....VIII. Du Trille, des notes de goût ou d'agrément.....
 Article IX. De la Mesure, des mouvemens et de leur expression.....
 Article..... X. De la manière de se servir des Pédales.....
 Air suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos.....
 Pastorale d'Adam.....
 Article..... XI. De l'art d'accompagner la partition.....
 Article..... XII. Du style.....
 TROISIEME PARTIE
 Des sonates et Fugues de différens maîtres.

INHALT.
ERSTE ABTHEILUNG.

Einleitung Pag 1
 Von der Kenntnifs der Tastatur..... 3
 Von der Haltung des Körpers..... 6
 Regeln über die Haltung der Hände..... 7
 Von der Fingersetzung in der Tonleiter..... 8
 Uebung. beym Durchlaufen einer Octave die Hände an gleichmäfsigen Schritt zu gewöhnen..... 17
 Scalen in allen Durtonarten mit Kreuzen..... 19
 Scalen in allen Durtonarten mit Been..... 21
 Mollscalen mit Kreuzen..... 22
 Mollscalen mit Been..... 23
 Uebungen für beyde Hände in entgegengesetzten Läufen..... 24
 Uebungen von Scalen wo man von den Grundsätzen der Applikatur abweichen muß..... 26
 Regeln der Fingersetzung überhaupt..... 30
 Terzen..... 39
 Quartes..... 42
 Quinten..... 43
 Sexten..... 44
 Septen und Octaven..... 45
 Vom Triller..... 46
 Von den Verzierungen..... 51
 Fingersetzung der Accorde..... 52
 Die Accorde zu binden..... 54
 Fingersetzung bey Anhaltung von Doppelnoten..... 56
 Uebungen für die rechte Hand..... 58
 Uebungen für die linke Hand..... 66
 Abkürzungen..... 70
 Von den Triolen..... 71
 Uebung die Hände zu kreutzen..... 72
 ZWEYTE ABTHEILUNG
 Fünfzig fortschreitende Stücke für kleine Hände nebst Fingersatz..... 2
 Stellen verschiedner Meister zum Fingersatz..... 36
 Von dem Anschlage der Tasten und der Hervorbringung des Tons..... 55
 Von der Bindung der Töne und der dreyfachen Art der Abstofsung..... 56
 Vom Triller, Vorschlägen und andern Verzierungen.. 61
 Vom Takt, den verschiedenen Bewegungen und ihren Benennungen..... 63
 Von dem Gebrauch der Züge..... 65
 Der Schweizer Kuhreigen mit Nachahmung \ des Echo..... 68
 Pastorale von Adam..... 71
 Von der Kunst Partituren zu begleiten..... 74
 Vom Styl..... 78
 DRITTE ABTHEILUNG.
 Sonaten und Fugen von verschiedenen Meistern.

INTRODUCTION.

Le Forte Piano est de tous les instrumens le plus généralement cultivé. Il a obtenu la préférence sur le Clavecin parcequ'il exprime ses sons dans tel degré de force ou de douceur qu'on le desire, et qu'il peut imiter toutes les nuances pratiquées par les autres instrumens; ce que l'on chercherait en vain sur celui qu'il a remplacé.

Il n'y a guères que cinquante ans que le premier Piano a été construit en Saxe, par un facteur d'orgue nommé Silbermann; cet instrument existe encore chez le petit fils de l'inventeur à Strasbourg. Si les Anglais l'ont amélioré depuis, les français peuvent se vanter de l'avoir porté à son plus haut degré de perfection.

Non moins utile aux compositeurs qu'à l'accompagnement du chant, le Piano est d'une nécessité absolue à ceux qui étudient l'harmonie, c'est sur cet instrument qu'ils peuvent se familiariser avec la théorie des accords, et en étudier la pratique. Le compositeur peut y essayer ses productions et se rendre compte de toutes les parties qui doivent former son orchestre.

On croit assez communément qu'il doit être très facile de devenir habile sur cet instrument, puisque le son s'y trouve tout formé; mais en réfléchissant que sur le grand nombre de personnes qui touchent le Forte Piano, il s'en trouve fort peu qui parviennent à un degré éminent de perfection, on sera bientôt convaincu du contraire, et on en conclura qu'il faut être doué de dispositions extraordinaires et avoir fait une étude approfondie pour réussir complètement sur cet instrument.

Nous ajouterons à ce que nous venons de dire la remarque, que plusieurs personnes jouant successivement sur le même Forte Piano, tireront chacune une qualité de son différente; cette différence des sons vient de ce que les uns jouent avec force de bras ou avec les doigts roides et tendus, d'autres avec les doigts moux et lâches; les uns avec trop de force, et les autres avec trop de foiblesse; ce n'est donc que par la manière d'attaquer les touches qu'on peut rendre les sons plus ou moins agréables.

Nous improuvons une vieille routine toujours nuisible à l'avancement des élèves qui étudient le Forte Piano, c'est celle de leur enseigner les élémens de la musique en même tems que le mécanisme de cet instrument. Comment est-il possible qu'un élève, n'ayant aucune instruction en musique, puisse apprendre à la fois, la valeur des notes, la mesure, plusieurs clefs, la connoissance du clavier, le doigter, etc? n'est-ce pas lui donner du dégoût pour un art, dans lequel il se serait peut être distingué, si on lui eut applani les difficultés? L'expérience a prouvé que les élèves qui ont été enseignés de cette manière, ont toujours été devancés, en moins de deux ans d'étude, par ceux qui étaient préalablement instruits dans les principes élémentaires.

Nous ne démontrerons donc point les principes de la musique dans cet ouvrage, parcequ'il est absolument nécessaire, et c'est une règle générale, que les élèves les connoissent parfaitement avant de commencer l'étude d'un instrument.

EINLEITUNG.

Der Gebrauch des Pianoforte ist in Rücksicht der übrigen Instrumente der ausgebreiteste. Man zieht es dem Klavier vor; denn man steigert und senkt darauf den Ton nach Gefallen, und kann selbst jene Eigenthümlichkeiten der übrigen Instrumenten nachahmen, was man auf dem Klavier vergebens versuchen würde.

Bereits vor fünfzig Jahren verfertigte ein Orgelbauer in Sachsen, Namens Silbermann, das erste Pianoforte; Noch jetzt findet man es in Strasburg bey dem Enkel des Erfinders. Seitdem verbesserten es die Engländer, aber die Franzosen brachten es auf die höchste Stufe seiner Vollkommenheit.

Gleich nützlich zum Componiren als auch zur Begleitung des Gesangs ist das Pianoforte aber auch denen unentbehrlich, welche Harmonie studieren und in die Theorie und Anwendung der Accorde tiefer eindringen wollen. Der Komponist kann hier seine Arbeit versuchen, und alle Theile die sein Orchester ausmachen sollen, genau prüfen.

Da auf dem Pianoforte jeder Ton gebildet ist, so hält man es zimlich häufig für ein Leichtes, Fertigkeit darauf zu erlangen. Uebersieht man aber von den vielen Pianoforte-Spielern die geringe Anzahl deren, die es zu einem ausgezeichneten Grad von Vollkommenheit bringen, so wird man bald vom Gegentheil sich überzeugen, und mehr als gewöhnliche Anlagen und ein tieferes Studium fodern, um etwas ganz vollkommenes auf diesem Instrumente leisten zu können.

Hierzu kömmt noch die Bemerkung, dass von Mehreren, welche nach einander dasselbe Pianoforte spielen, jeder einen verschiedenen Ton hervorbringen wird, welches seinen Grund blos darin hat, dass einige mit dem ganzen Arm oder mit steifen, gespreizten, andere mit schlaffen, zu sehr gebogenen Fingern; einige wieder zu stark, andere zu schwach spielen; es liegt daher nur in der Art, die Tasten zu berühren, den Ton mehr oder weniger angenehm zu machen.

Die alte Art, den Unterricht der Anfangsgründe der Musik mit der Bekanntmachung des Mechanismus des Piano-forte zu verbinden, muss, als die Fortschritte des Schülers hindernd, verworfen werden: denn wie kann ein Neuling in der Musik den Werth der Noten, Tact, die verschiedenen Schlüssel, die Kenntniss der Tastatur, Fingersetzung, u. s. w.: auf einmal begreifen? Heisst das nicht, ihm eine Kunst zu wider machen, in der er sich vielleicht bey gehöriger Wegräumung der Hindernisse ausgezeichnet hätte? Grade die Erfahrung lehrt, dass Schüler auf diesem Wege stets denen wenigstens um zwey Jahre ihres Studiums nachstanden, die zuerst in den Anfangsgründen der Musik unterrichtet wurden. Wir werden uns also mit diesen Anfangsgründen in diesem Werke nicht befassen; denn es ist eine allgemeine unbedingte Regel, dass die vollständige Kenntniss derselben bey dem Schüler der Erlernung eines Instruments durchaus voranzugehn muss.

Pour mettre plus de clarté dans cette méthode, nous l'avons divisée en douze articles traitants :

- Article 1. De la connoissance du clavier.
 Art: 2. De la position du corps.
 Art: 3. Des règles pour placer les mains sur le clavier.
 Art: 4. Du doigter des gammes.
 Art: 5. Des principes du doigter en général.
 Art: 6. De la manière de toucher le Piano et d'en tirer le son.
 Art: 7. De la liaison des sons et les trois manières de les détacher.
 Art: 8. Du trille, des notes de goût ou d'agrémens.
 Art: 9. De la mesure, des mouvemens et de leur expression.
 Art: 10. De la manière de se servir des pédales.
 Art: 11. De l'art d'accompagner la partition.
 Art: 12. Du style.

N^a. Dans les citations d'ouvrages qui sont faites dans cette méthode, on a entendu les ouvrages établis et publiés par le Conservatoire, pour l'enseignement de la musique, et qui se trouvent à Paris à l'imprimerie du Conservatoire de Musique, rue du faubourg Poissonnière, N^o 11. Ainsi par exemple, aux renvois: Principes élémentaires de Musique, etc, il s'agit de l'ouvrage du Conservatoire portant ce titre; et de même pour les autres.

Der bessern Uebersicht dieser Schule wegen, theilen wir sie in folgende zwölf Abschnitte:

- 1^{ter} Abschnitt. Von der Kenntniss der Tastatur.
 2 Absch: Von der Haltung des Körpers.
 3 Absch: Regeln über Haltung der Hände.
 4 Absch: Fingersetzung bey der Tonleiter.
 5 Absch: Regeln der Fingersetzung überhaupt.
 6 Absch: Vom Anschlagen der Tasten und der Hervorbringung des Tons.
 7 Absch: Von der Bindung der Töne und der dreyfachen Art der Abstossung.
 8 Absch: Von dem Triller, den Vorschlägen und andern Verzierungen.
 9 Absch: Vom Tact, Tempo und Ausdruck.
 10 Absch: Von dem Gebrauch der Züge.
 11 Absch: Von der Begleitung der Partituren.
 12 Absch: Vom Styl.

Anm: Die Citate in dieser Schule betreffen die Werke, welche das Conservatorium zum Unterricht in der Musik fertig und herausgegeben hat; Man findet sie in der Druckerey des Conservatoriums, Rue du fauxbourg Poissonnière, N^o 11 in Paris. So bedeutet die Nachweisung: Principes élémentaires de Musique, etc. das Werk des Conservatoriums dieses Titels; ein Gleiches gilt von den übrigen Citaten.

DE LA CONNOISSANCE DU CLAVIER.

VON DER KENNTNISS DER TASTATUR.

Les claviers n'avoient autrefois que quatre octaves, ce n'est que depuis vingt-cinq ans environ qu'on les a portés à cinq; alors on les a désignés sous le nom de Piano à grand ravalement, maintenant les grand Pianos montent sept demitons plus haut, quelques uns même vont à une octave entière de plus, ce qui fait en tout six octaves. Cette addition offre un très grand avantage, puisqu'elle donne le moyen d'imiter les sons aigus de la petite flûte et celui d'égaliser l'étendue du violon.

Il est très facile de connoître les touches ajoutées, lorsqu'on s'est familiarisé avec le clavier à cinq octaves; nous nous bornerons donc à exposer la théorie de ce dernier aux commençans.

En examinant attentivement le clavier, on trouve entre les touches blanches, en commençant par la dernière à gauche, d'abord trois touches noires, ensuite deux, et cet arrangement se suit dans le même ordre jusqu'à l'extrémité du clavier. La touche blanche placée avant les trois noires se nomme *fa*, et celle avant les deux noires s'appelle *ut*; voilà six *fa* et cinq *ut* déjà trouvés. La note du milieu des deux touches noires se nomme *ré*, connoissant un *ré* on trouvera de même tous les autres. Dans l'ordre de la gamme le *si* est au dessous de *ut*, et l'élève connoissant les *ut* trouvera aisément les *si*. En se servant toujours du même moyen on connoitra successivement toutes les touches du clavier.

L'élève étant instruit (Principes élémentaires de Musique, Art. 7 Son 9^{me}) que le dièse hausse la note d'un demi ton, et que les bémols l'abaissent également d'un demi ton; la touche qui suit immédiatement sera le dièse ou le bémol. Ainsi la touche noire qui suit *fa* sera *fa* dièse, et elle se nommera *sol* bémol s'il y a un bémol devant le *sol*; *ut* deviendra *si* dièse si on met un dièse devant le *si*, de même le *si* se nommera *ut* bémol s'il se trouve un bémol devant l'*ut*, ainsi de suite. (Voyez le tableau du clavier)

On a vu dans le tableau, l'application des notes aux touches du clavier, et les touches noires avec des dénominations différentes; en voici un autre qui expliquera encore mieux ce que nous avons dit sur l'emploi du dièse et du bémol.

Die Tastatur begriff ehemals nur vier Oktaven, bis man sie vor ungefähr fünf und zwanzig Jahren bis zu fünf vermehrte. Diese Instrumente benannte man damals Pianoforte von grossem Umfange; doch jetzt gehen die grössern Pianoforte um sieben Töne, ja einige um eine ganze Oktave höher, so, dass sie sechs volle Octaven enthalten, welches uns in den Stand setzt, die Höhe der Pikkelflöte, wie den ganzen Umfang der Violin zu erreichen.

Ist man mit der Tastatur der fünf Oktaven bekannt, so ist es leicht, die hinzugefügten Tasten kennen zu lernen; Wir setzen daher dem Anfänger zuerst die Theorie der fünf Oktaven auseinander.

Betrachtet man die Tasten aufmerksam von der Linken zur Rechten, so findet man zwischen den Untertasten zuerst drey Obertasten, dann zwey, und diese Reihenfolge geht bis ans Ende. Die Untertaste vor den drey Obern heisst *f*, die vor den zwey Obern *c*, und damit haben wir schon sechs *f*, und fünf *c* gefunden. Die Untertaste zwischen den beyden Obertasten heisst *d*, die übrigen *d* finden sich wie das erste. Dem *c* geht nach der Tonleiter das *h* voraus; kennt man daher das *c*, so ist das *h* leicht zu finden. Auf diese Weise lernt man nach und nach alle Tasten kennen.

Man unterrichte den Schüler (Principes élément: de musique, Art: 7. Sect: 9.) dass ein \sharp die Note um einen halben Ton erhöht, ein \flat hingegen sie um einen halben Ton tiefer macht; so dass jedesmal die unmittelbar folgende Note das Kreuz oder Be ist. So heisst die auf *f* folgende Taste *fa*, und wird *ges* genannt, wenn dem *g* ein Be vorausgeht; Setzt man ein Kreuz vor *h*, so wird die Note *c*, heisst aber *his*; eben so wird *c* mit einem Be wieder *h*, und heisst *ces*. Dasselbe gilt von allen Tasten. (Man sehe die Tafel der Tastatur.)

Weiss man nach dieser Tafel die Tasten, den Noten gemäss zu finden; und kennt man die Obertasten in ihren verschiedenen Benennungen, so wird man aus folgendem Beyspiele die Anwendung des \sharp und \flat noch deutlicher ansehen.

Lignes pour les petites touches noires.
Linien für die Obertasten.

Lignes pour les touches blanches.
Linien für die Untertasten.

On doit avoir remarqué dans cet exemple que les touches *ré*, *sol*, *la*, ne représentent jamais de \sharp ni de \flat , mais nous les verrons dans l'exemple suivant servir comme doubles dièses ou doubles bémols.

Puisque le double dièse \times hausse la note de deux demitons, on suivra le même principe sur le clavier: ainsi pour avoir:

il faut prendre la touche de *ré*. Veut on avoir *la*.

Man sieht hiernach, dass die Tasten *d*, *g*, *a*, weder ein \sharp noch ein \flat haben, aber im folgenden Beyspiele werden wir sie als Doppelkreuze oder Doppelbe erscheinen sehen.

Das Doppelkrenz \times erhöht die Note um zwey halbe Töne,

daher bleibt der nemliche Grundsatz; also um zu

treffen, nehme man *d*. Will man so greife man *a*.

L'ut n'a point de double bémol, mais un double dièse qui se touche sur le ré; le ré a un double dièse qui se touche sur le mi et un double bémol qui se touche sur l'ut; le mi a un double bémol qui se touche sur le ré, il n'a point de double dièse; le fa a un double dièse qui se touche sur le sol, il n'a point de double bémol; le sol a un double dièse qui se touche sur le la et un double bémol qui se touche sur le fa; le la a un double dièse qui se touche sur le si et un double bémol qui se touche sur le sol; le si n'a point de double dièse, mais un double bémol qui se touche sur le la.

Exemple pour connaître les dièses, bémols, doubles dièses et doubles bémols sur le clavier; ainsi que les touches sur lesquelles ils doivent être joués.

N2. La première ligne est pour les dièses, bémols, doubles dièses et doubles bémols; la seconde ligne est pour les touches sur lesquelles on doit les jouer.

même touche. diès. T.

Ut. Ré. Mi. Fa. Sol. La. Si. Ut.
c d e f g a h c

Exemple pour connaître les diverses dénominations de chaque note et leur produit sur le clavier.

C hat nie ein Doppelbe, wohl aber ein Doppelkreutz, welches man mit ∂ greift; ∂ mit einem Doppelkreutz ist e, und ∂ mit einem Doppelbe wird wieder c; e mit Doppelbe wird ∂ , hat aber nie ein Doppelkreutz; f mit einem Doppelkreutz ist g, hat aber wieder kein Doppelbe; g mit einem Doppelkreutz wird a, mit Doppelbe wird es f; a mit einem Doppelkreutz wird h, mit Doppelbe ist es g; h hat kein Doppelkreutz, aber mit Doppelbe wird es a.

Beispiel für die einfachen und doppelte Kreutze und Bee, und auf welchen Tasten dieselben genommen werden.

Anm: Die erste Linie ist für die einfachen und doppelte Kreutze und Bee, und die zweite für die zu greifenden Tasten.

Beispiel die verschiedenen Benennungen jeder Note und ihre Lage auf der Tastatur kennen zu lernen.

Exemple . Beispiel .

Tonches blanches du clavier. Notes qui derivent des touches blanches de la première ligne. Noten die von den Untertasten der ersten Linie herkömmt. Effet sur le clavier des notes de la seconde ligne. Wo sie auf dem Klavier zu finden.

4. dénominationen. 5. dénominationen. 4. Benennungen. 5. Benennungen. 4. dénominationen. 5. dénominationen. 4. Benennungen. 5. Benennungen. 4. dénominationen. 5. dénominationen. 4. Benennungen. 5. Benennungen.

L'application des notes aux touches du clavier, tel qu'on l'a vu ci-dessus, doit suffire aux élèves, nous croyons superflu d'entrer dans un plus long détail, nous ajouterons seulement qu'il faut continuer de la même manière lorsqu'on a un piano à six octaves.

Pour ne pas fatiguer les yeux par la quantité de petites lignes posées au dessus des portées, on écrit les notes une octave plus bas, et on met dessus 8^{va} alta ou 8^{va} sopra pour indiquer qu'il faut les exécuter une octave plus haut.

Dieses muss dem Schüler bey der Anwendung der Noten auf die Tasten hinreichend seyn; es weiter auseinander zu setzen, wäre überflüssig. Nur verfähre man bey einem Pianoforte von sechs Octaven auf dieselbe Weise.

Um die Augen durch die Menge kleiner Linien, die oft ausser den fünf gewöhnlichen vorkommen, nicht zu ermüden, schreibt man die Noten eine Octave tiefer, und setzt darüber 8^{va} alta, oder 8^{va} sopra, um zu zeigen, dass sie eine Octave höher gespielt werden müssen.

Exemple des notes marquées pour la 6^{me} octave du clavier jusqu'à l'Ut.
Beispiel von bezeichneten Noten der 6^{ten} Oktave des Klaviers bis c.

Exemple de la 6^{me} octave entière avec les demi-tons.
Beispiel der 6^{ten} Oktave mit allen halben Tönen.

Fa. Sol. La. Si. Ut.
f g a h c

On se sert quelquesfois du même moyen dans les notes basses, mais le 8^{ve} signifie alors qu'il faut doubler les mêmes notes une octave au dessous.

Ein Gleiches thut man oft bey den tiefern Noten, indem man sie bey dem Zeichen 8^{va} mit der tiefen Octave zugleich greift.

Exécution.
Ausführung.



Dans la musique ancienne on trouve souvent les clefs d'*ut* sur la 1^{re}, 3^{me} et 4^{me} ligne, la clef de *sol* sur la 1^{re} et la clef de *fa* sur la 3^{me}. L'élève qui a bien étudié les principes de la musique ne doit point être embarrassé pour appliquer les notes de toutes les clefs aux touches du clavier. (Voyez d'ailleurs Principes élémentaires, Art: 6.)

In der ältern Musik findet man den *C* Schlüssel oft auf der ersten, dritten und vierten Linie; den *G* Schlüssel auch auf der ersten, und den *F* Schlüssel auf der dritten. Kennt der Schüler genau die Anfangsgründe der Musik, so wird er sich nicht irre machen lassen, sondern die Noten aller Schlüssel auf den gehörigen Tasten greifen. (Man sehe Princ: élément: Art: 6.)

Exercice pour connoître les touches du clavier sur la clef de *sol* avec la main droite.

Uebung die Tasten im *G* Schlüssel mit der rechten Hand zu finden.

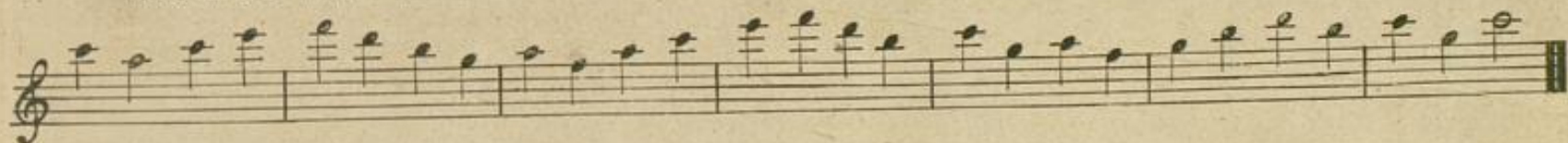
dans la 3^{me} octave du clavier.
In der 3^{ten} Octave der Tastatur.

dans la 4^{me} octave du clavier.
In der 4^{ten} Octave der Tastatur.



dans la 5^{me} octave du clavier.

In der 5^{ten} Octave der Tastatur.



Exercice pour réunir les 3^{me}, 4^{me} et 5^{me} octaves.

Uebung die 3^{te}, 4^{te} und 5^{te} Octave zu vereinigen.



Exercices pour se familiariser avec la main gauche sur la clef de *fa*, dans la 1^{re}, 2^{me} et 3^{me} octaves.

Uebungen sich mit der linken Hand im *F* Schlüssel in der 1^{ten}, 2^{ten} und 3^{ten} Octave bekannt zu machen.

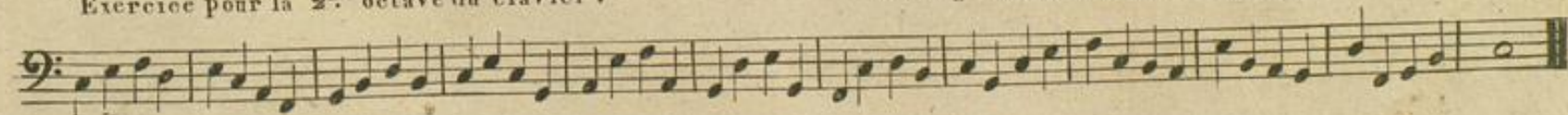
Exercice pour la 1^{re} octave dans le clavier.

Uebung in der ersten Octave der Tastatur.



Exercice pour la 2^{me} octave du clavier.

Uebung in der zweiten Octave.



Exercice pour la 3^me octave du clavier.

Uebung in der dritten Octave.



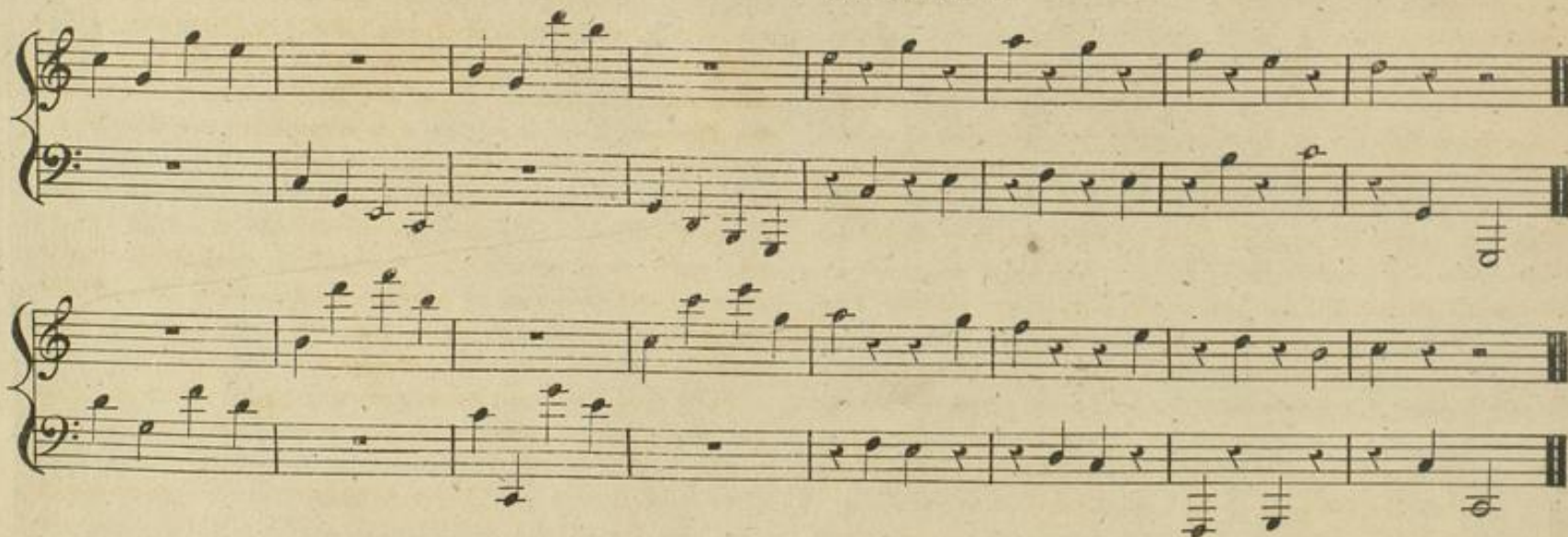
Exercice pour joindre les 3 premières octaves ensemble.

Uebung die drey ersten Octaven zu verbinden.



Exercice pour les deux mains alternativement dans toute l'étendue du clavier.

Uebung für beyde Hände abwechselnd im ganzen Umfang der Tastatur.



ARTICLE DEUX.

ZWEITER ABSCHNITT.

DE LA POSITION DU CORPS.

VON DER HALTUNG DES KÖRPERS.

La hauteur de tous les Pianos étant à peu près la même, celle des sièges est subordonnée à la taille des personnes, qui doivent s'en servir; il faut, lorsqu'elles seront assises, que les pieds soient toujours appuyés, jamais pendans, et que leurs coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier: le corps, auquel on doit éviter de faire faire trop de mouvement, doit toujours être placé vis-à-vis le milieu du clavier et à une distance telle que les coudes puissent être portés plutôt en avant qu'en arrière, afin que les mains aient la faculté de se croiser librement. Les coudes ne doivent être ni trop élevés, ni trop serrés, ni trop détachés du corps. On doit tenir la tête droite; ne point courber le dos ou l'appuyer contre son siège; il faut avoir les épaules abaissées, un peu effacées, sans mouvement et sans affectation; éviter les mouvemens inutiles de tête et de corps, et surtout s'abstenir des contorsions auxquelles on se livre souvent en exécutant les morceaux difficiles; autrement, en détruisant l'attitude gracieuse qu'il est préférable de conserver en jouant du Piano, on pourrait prendre des habitudes qui nuiraient à la facilité de l'exécution.

Da die Höhe der Pianoforte fast immer dieselbe ist, so ist die des Sitzes ganz von der Grösse des Spielenden abhängig. Die Füße müssen fest stehen, nie schweben. Die Ellenbogen halte man etwas höher, als die Tasten des Instruments liegen. Der Körper darf nicht zu sehr hin und her bewegt werden; man sitze daher grade vor der Mitte der Tastatur in einer Entfernung, dass die Ellenbogen, um die Hände sich frey kreuzen zu lassen, eher nach vorne als nach hinten zu bringen sind. Man darf sie weder zu sehr heben, noch andrücken, noch vom Körper abstrecken. Der Kopf sey aufrecht, der Rücken nicht gebogen oder angelehnt, die Schultern etwas eingezogen, frey herabgesenkt, doch zwanglos und ohne zu viel Beweglichkeit. Man unterlasse alle zwecklose Bewegungen des Kopfes und Leibes, vorzüglich die häufigen Verdrehungen bey schwereren Stellen. Man würde so Stellung und Anstand verlieren, und leicht zu Gewohnheiten kommen, welche der Leichtigkeit des Vortrags schaden könnten.

RÈGLES POUR PLACER LES MAINS SUR LE CLAVIER.

Un des principaux moyens pour acquérir de la légèreté dans les doigts et de la grace dans l'exécution, est de porter toute son attention au placement et à la position des mains, à la manière de régler les doigts pour leur donner des mouvemens prompts et faciles, enfin à la forme qu'ils doivent conserver dans leur exécution.

Pour que la main soit bien posée, il faut, comme nous l'avons dit (Article 2.) que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, et que les mains soient légèrement inclinées vers les touches, depuis le haut de l'avant bras, jusqu'aux phalanges des doigts; ne pas trop lever ni baisser le poignet; placer les doigts au dessus des touches, les plier aux premières phalanges et les recourber très légèrement aux secondes, de sorte que la main prenne une forme arrondie; il faut la soutenir du côté du petit doigt où elle est toujours portée à fléchir, et surtout prendre garde que les doigts ne se roidissent, et que les mains ne paroissent embarrassées sur le clavier. Il faut placer aussi les doigts au milieu des touches blanches, afin d'éviter de déranger les mains lorsqu'on veut se servir des touches noires.

Le pouce doit être un peu recourbé sur lui même, et ne doit s'écarter que très peu de l'extrémité du second doigt; les autres doivent toujours être écartés de la largeur des touches et jamais serrés entr'eux, autrement leur action serait gênée, et on serait entraîné à jouer du bras. Il faut que chaque doigt ait un mouvement indépendant des autres, c'est-à-dire que, lorsque l'un se lève, les autres ne doivent pas se mouvoir.

En posant la main droite d'après les principes que nous venons d'établir, voulant toucher successivement les cinq notes: *ut, ré, mi, fa et sol*, de sorte que le pouce fasse entendre l'*ut*, le 2^e doigt le *ré*, etc; il faut que tous les doigts soient placés en même tems sur la superficie des touches qu'on aura à faire résonner, afin qu'ils soient prêts à *toucher*, ensuite on lèvera les doigts un peu au dessus du clavier, mais sans les allonger, (ce qui doit être observé lorsqu'on a touché une note.) et on les fera tomber perpendiculairement et successivement sur les touches indiquées; en observant de ne les laisser sur chaque touche que le tems déterminé par la valeur de la note, afin d'éviter la confusion des sons.

On fera la plus grande attention à ce que le petit doigt ne s'allonge point en quittant une touche, et ne se ploie ni ne se relève quand il n'est pas employé; un exercice soutenu est d'ailleurs nécessaire pour lui procurer le degré de force proportionné à celui des autres doigts: il ne faut jamais laisser tomber le petit doigt ou le pouce au dessous du niveau du clavier, parce que, dans ce cas, les autres doigts pourraient être entraînés à quitter la position prescrite dans l'article précédent. Enfin on évitera de toucher le clavier avec les ongles, ce qui produit un effet désagréable et n'arrive que lorsque les doigts sont trop courbés.

Tout mouvement des bras qui n'est pas absolument nécessaire est préjudiciable à l'exécution. On n'en peut admettre que de deux espèces; l'un, lorsqu'on quitte le clavier pour observer les pauses; l'autre, quand il faut porter la main de droite à gauche, ou de gauche à droite, pour prendre d'autres positions: l'avant bras seul doit agir, la partie depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile.

REGELN ÜBER HALTUNG DER HÄNDE.

Ein Haupt-Augenmerk, um Schnelligkeit in den Fingern, und guten Anstand bey dem Spiel zu erlangen, richte man auf Lage und Haltung der Hände, und eine fertige schnelle den Regeln gemäße Bewegung der Finger, ferner auf Beybehaltung der gehörigen Form derselben während der Bewegung.

Zu einer guten Haltung der Hände gehört, wie wir im zweiten Abschnitte bemerkt haben, dass man die Ellenbogen etwas höher halte, als die Tastatur liegt, die Hände sanft vom ganzen Unterarm an bis zu den Fingergelenken gegen die Tasten hin biege; das Handgelenk darf man weder zu sehr heben, noch niederdrücken; die Finger lasse man über den Tasten schweben, biege sie im ersten Gliede und ziehe sie sanft im zweiten zurück, so dass die Hand gerundet erscheine. Man unterstütze sie etwas von der Seite des kleinen Fingers, wo sie stets sich zu biegen geneigt ist, und vorzüglich beachte man, dass die Finger nicht steif werden, und die Hände auf den Tasten sich nicht verwirren. Man setze die Finger auch gehörig auf die Mitte der Untertasten, um Unordnung der Hände bey dem Uebersetzen auf die Obertasten zu verhüten. Der Daumen muss etwas in sich eingezogen werden, und darf nur wenig Zwischenraum vom Zeigefinger haben. Die Entfernung der übrigen Finger von einander richtet sich stets nach der Breite der Tasten, sie dürfen nie geschlossen werden, sonst verlihren sie an Beweglichkeit, und man würde dahin kommen, mit dem ganzen Arm zu spielen. Jeder Finger muss für sich beweglich seyn, d. h. man muss einen Finger heben können, ohne den andern die Bewegung mitzuthellen.

Hält man die Hand nach den eben gegebenen Regeln, und will nun die fünf Noten *c, d, e, f, g* nach einander anschlagen, und zwar so, dass der Daumen *c*, der Zeigefinger *d* greiffe, so halte man alle Finger gleichzeitig über die zu greiffenden Tasten zum Anschlagen bereit, hebe die Finger etwas über die Tasten, jedoch ohne sie zu strecken. (Dasselbe geschieht nach angeschlagener Note) und lasse sie nacheinander senkrecht auf die bestimmten Tasten fallen, und gebe ja genau Acht auf den bezeichneten Werth der Note, damit sich die Töne bey zu langer Haltung nicht vermischen.

Vorzüglich bemühe man sich, den kleinen Finger nicht auszustrecken, wenn er eine Taste angeschlagen hat, oder ihn nieder zu drücken oder aufzuheben, wenn er nicht gebraucht wird. Man muss sich anhaltend üben, ihm einen den übrigen Fingern angemessenen Grad von Kraft zu geben, weder ihn, noch den Daumen senke man jemals unter die Tasten, denn so würden sich auch die übrigen Finger leicht herunter ziehen, und die im vorigen Abschnitt vorgeschriebene Lage verlassen. Endlich hüte man sich noch die Tasten mit den Nägeln anzuschlagen, welches einen widrigen Ton giebt, und nur von zu starker Einziehung der Finger herrührt.

Jede nicht unbedingt nöthige Bewegung der Arme ist der Fertigkeit im Vortrage hinderlich. Nur zwey solcher Bewegungen sind erlaubt: einmal, um bey den Pausen die Tasten zu verlassen; das andere mal, um die Hände zu kreutzen und ihre Lage zu wechseln; doch beydes geschieht nur mit dem Unterarm, der Theil von der Schulter bis zum Ellenbogen bleibt unbeweglich.

Lorsqu'il faudra passer le ponce sous la main, on devra le glisser sous les doigts, le poser d'avance sur la touche, et ne déranger la position des autres doigts qu'au moment où le ponce enfoncera la touche, c'est le seul moyen pour jouer avec égalité, et pour ne point interrompre le son par le changement de doigts. On observera le même précepte pour les doigts qu'on veut passer par dessus le ponce.

Les succès des élèves dépendent presque toujours de ces premiers éléments, auxquels on ne saurait attacher trop d'importance. Une mauvaise habitude une fois prise se perdant difficilement.

Nous recommanderons aux élèves de bien se pénétrer de ce qui a été prescrit dans les articles 2 et 3.

ARTICLE QUATRE.

DU DOIGTER DES GAMMES.

Avant de commencer cet article nous prévenons que nous employerons le moyen usité en France pour indiquer chaque doigt. Le ponce sera marqué par le chiffre 1, l'index par 2; les trois autres par 3, 4 et 5. Quelques maîtres dans les pays étrangers et même en France marquent le ponce par 0 ou par + et désignent les quatre autres doigts par 1, 2, 3 et 4. La manière que nous adoptons, étant plus claire et plus commode pour les commençans nous a paru préférable.

À l'inspection de la main on remarque trois doigts plus longs que les autres; sur le clavier on distingue également des touches plus ou moins élevées; c'est donc d'après la conformation des mains et d'après la disposition des touches du clavier qu'on doit établir les principes du doigter des gammes. De cette disproportion des doigts et de celle des touches, il suit naturellement que les touches élevées doivent être touchées par les doigts les plus longs.

Le premier principe consiste dans le changement des doigts.

Pour faire la même gamme sur trois ou quatre octaves, ce qui fait vingt ou trente notes de suite, le déplacement du ponce suffit pour effectuer le changement de position des autres doigts, soit en montant, soit en descendant, parce que le ponce est le seul qu'on puisse glisser sous les autres avec facilité et sans déranger la position de la main.

L'usage du ponce est donc le seul régulateur pour tous les doigtiers possibles; il oblige à maintenir les autres doigts dans une position gracieuse et toujours légèrement recourbés afin qu'il puisse passer dessous librement.

Il y a deux moyens pour opérer le changement de doigts; le premier est de passer le ponce *par dessous* les autres doigts pour monter une gamme avec la main droite; le second est de passer les autres doigts *par dessus* le ponce pour descendre. Les mêmes moyens servent pour la main gauche en sens inverse.

Le 2^{me} principe pour doigter les gammes est de ne jamais toucher les touches noires avec le ponce ou le petit doigt.

Le 3^{me} est de ne jamais toucher deux notes consécutives avec le même doigt, parce que le déplacement d'un même doigt sur deux touches différentes empêche la liaison des sons.

Le 4^{me} est de ne jamais poser le ponce après le petit doigt *en montant*, ni le petit doigt après le ponce *en descendant*; de ne jamais passer aucun des trois autres doigts par dessus ou par dessous l'autre; il n'est permis de les passer que par dessus le ponce.

Muss man den Daumen untersetzen, so lasse man ihn unter den Fingern durchgleiten, setze ihn dann auf die Taste, ohne vorher die Lage der übrigen Finger bis zu dem Anschläge des Daumens zu verändern. Nur so kann man mit Gleichmässigkeit spielen, ohne durch den Wechsel der Finger den Ton abzubrechen. Dasselbe beobachte man, wenn die Finger über den Daumen weg gleiten sollen.

Die Fortschritte des Schülers sind fast immer von diesen Anfangsgründen abhängig; man kann nie zu viel Fleiss darauf verwenden. Nichts ist schwerer aufzugeben, als eine angenommene üble Gewohnheit.

Der Schüler studiere daher den zweiten und dritten Abschnitt mit angestrengtem Fleisse wohl ein.

VIERTER ABSCHNITT.

VON DER FINGERSETZUNG IN DER TONLEITER.

Ehe wir weiter gehen, bemerken wir, dass wir zur Bezeichnung der Finger uns der in Frankreich gewöhnlichen Art bedienen wollen. Der Daumen wird mit 1, der Zeigefinger mit 2, die drey übrigen mit 3, 4, 5 bezeichnet. Einige Lehrer ausserhalb und selbst in Frankreich bezeichnen den Daumen mit 0 oder +, und die übrigen Finger mit 1, 2, 3, 4, aber die erstere Art, die wir annehmen, ist als deutlicher und bequemer für den Anfänger vorzuziehen.

Bey Betrachtung der Hand bemerkt man drey längere, und zwey kürzere Finger; eben so zeigen sich auf der Clavatur höher und tiefer liegende Tasten. Diese Bildung der Hand, so wie auch diese Verschiedenheit der Tasten geben die Regeln der Fingersetzung in der Tonleiter an und eben dieses macht es sehr natürlich, dass man die hohen Tasten mit den längern Fingern greift.

Die erste Regel betrifft den Wechsel der Finger.

Zu ein und derselben Tonleiter von drey oder vier Octaven, also von ungefähr zwanzig oder dreissig Noten, ist die Versetzung des Daumens bey dem Fingerwechsel sowohl im Auf- als im Absteigen hinreichend; denn der Daumen allein kann mit Leichtigkeit, ohne die Lage der Hand zu ändern, unter den übrigen Fingern durchgleiten.

Der Gebrauch des Daumens bestimmt daher die Grundsätze für alle mögliche Fingersetzungen. Um ihn ungehindert durchgleiten zu lassen, ist man genöthigt, die gute Haltung und sanfte Einziehung der Finger beizubehalten.

Es giebt zwey Arten des Fingerwechsels; einmal setzt man den Daumen unter die übrigen Finger, um die Tonleiter mit der rechten aufwärts zu verfolgen; das anderemal setzt man die übrigen Finger über den Daumen weg, um abwärts zu gehen. Derselbe Grundsatz gilt umgekehrt auch für die linke Hand.

Die zweite Regel ist, die Obertasten nie mit dem Daumen oder kleinen Finger zu greifen.

Die dritte: Zwey aufeinander folgende Noten nie mit demselben Finger anzuschlagen, denn dadurch würde die Bindung der Töne verlohren gehen.

Die vierte: Beym Aufsteigen nie den Daumen nach dem kleinen Finger, und bey dem Absteigen diesen nie nach dem Daumen zu setzen, ferner nie einen der drey übrigen Finger über oder unter den andern weggleiten zu lassen; diese darf man nur über den Daumen

On verra par les exemples des gammes dans tous les tons que le ponce se met tantôt après le 2^e, le 3^e et le 4^e doigt, mais jamais après le 5^e en passant le ponce par dessous les doigts en montant, ou le 2^e, 3^e ou 4^e doigt par dessus en descendant, on doit lier et tenir les touches de manière qu'on n'entende ni le changement des doigts, ni aucune interruption de son d'une note à l'autre et donner à tous les doigts le même degré de force.

Dans une gamme montante le ponce doit toujours être placé sur la 1^{re} et 4^{me} notes du ton. (exemple 1.)

In den Beyspielen von Tonleitern durch alle Töne wird man bemerken, dass der Daumen oft nach dem zweiten, oder dritten und vierten Finger gesetzt wird, nie aber nach dem fünften. Lässt man beym Aufsteigen den Daumen unter die übrigen Finger, oder beym Absteigen den zweiten, dritten, oder vierten Finger über den Daumen gleiten, so binde und halte man die Töne, ohne den Fingerwechsel oder eine Unterbrechung beym Uebergang von einem Tone zum andern bemerkbar zu machen. Auch müssen alle Finger gleich stark aufdrücken.

Beym Steigen muss der Daumen stets die erste und vierte Note anschlagen. (Beyspiel 1.)

Exemple 1.
Gamme d'une Octave.

monter .
aufwärts .

descendre .
abwärts .

Ut majeur.
C dur.

Ut mineur.
C moll.

1^{tes} Beyspiel.
Tonleiter von einer Octave.

Pour la main droite, les gammes dans les tons majeurs et mineurs de sol (exemple 2) de ré (exemple 3) de la (exemple 4) de mi (exemple 5) de si (exemple 6) ont le même doigter que celle en ut.

Für die rechte Hand haben die Tonleiter in den Dur und Moll Tönen aus G (2^{tes} Beyspiel) D (3^{tes} Beyspiel) A (4^{tes} Beyspiel) E (5^{tes} Beyspiel) und H (6^{tes} Beyspiel) dieselbe Fingersetzung als jene aus C.

Exemple 2.
Beispiel 2.

Sol majeur.
G dur.

Sol mineur.
G moll.

Exemple 3.
Beispiel 3.

Re majeur.
D dur.

Re mineur.
D moll.

Exemple 4.
Beispiel 4.

La majeur.
A dur.

La mineur.
A moll.

Exemple 5.
Beispiel 5.

Mi majeur.
E dur.

Mi mineur.
E moll.

Exemple 6.
Beispiel 6.

Si majeur.
H dur.

Si mineur.
H moll.

Dans toutes les gammes avec des dièses à la clef et descendantes avec la main droite, passez toujours le 4^e doigt sur le 1^{er} dièse après la note du ton, et suivez des autres doigts jusqu'au ponce; passez ensuite le 3^e doigt et suivez encore jusqu'au ponce. (les tons de fa# et d'ut# majeurs et mineurs font exception à cette règle.)

In allen mit der Rechten absteigenden Tonleitern mit vorgezeichneten Kreuzen setze man immer den vierten Finger auf das erste Kreuz nach der Note der Tonart, lasse die übrigen Finger bis zum Daumen folgen, nehme dann den dritten, und fahre fort bis wieder zum Daumen. (Ausnahmen dieser Regel machen die Tonleiter aus fis und cis, sowohl Dur als Moll.)

Dans tous les tons majeurs ou mineurs qui commencent par une touche blanche, (excepté celui de *fa*.) si l'on ne dépasse point l'échelle d'une octave, on prend la dernière note avec le 5^e doigt; mais si on veut monter plus haut, il faut y placer le pouce. (voyez l'exemple 7.)

In allen Tonarten dur und moll, welche mit einer Untertaste anfangen, ausgenommen die aus *f*, greife man die letzte Note mit dem kleinen Finger, sobald man nicht über eine Octave hinausgeht; steigt man höher, so muss der Daumen folgen. (Beispiel 7.)

Exemple 7.

Gamme pour monter deux Octaves.

Ut majeur.
C dur.

Ut mineur.
C moll.

Beispiel 7.

Tonleiter für zwey Octaven aufwärts.

L'élève doit bien se pénétrer de ces premiers principes pour monter et descendre avec la main droite les six premières gammes majeures et savoir à fond que dans la gamme majeure et mineure d'*ut* le pouce se place toujours sur les *ut* et les *fa*, et en descendant le 4^e doigt sur le *si* et le 3^e sur le *mi*. (exemples 8 et 9.)

Der Schüler muss diese ersten Regeln für das Auf- und Absteigen der rechten Hand in den sechs ersten Dur-Tonleitern wohl beherzigen; er merke sich genau, dass in der Dur und Moll-Tonleiter aus *C* der Daumen stets das *c* und *f*, so wie beym Absteigen der vierte Finger beständig das *h* und der dritte das *c* greife. (Beispiel 8 und 9)

Exemple 8.

Beispiel 8.

Ut majeur.
C dur.

Ut mineur.
C moll.

Exemple 9.

Beispiel 9.

Bey *G* dur und moll gehört der Daumen im Aufsteigen auf *g* und *c*, bey dem Absteigen der vierte Finger auf *f*, und der dritte auf *h*. (Beispiele 10 und 11.)

En *sol* majeur et mineur :
Le pouce sur les *sol* et les *ut* en montant, le 4^e doigt sur le *fa* et le 3^e sur les *si* en descendant. (exemples 10 et 11.)

Exemple 10.

Beispiel 10.

Sol majeur.
G dur.

Sol mineur.
G moll.

Exemple 11.

Beispiel 11.

Bey *D* dur und moll der Daumen aufwärts auf *d* und *g*, abwärts der vierte Finger auf *c*, der dritte auf *f*. (Beispiele 12 und 13.)

En *ré* majeur et mineur :
Le pouce sur les *ré* et *sol* en montant; le 4^e doigt sur les *ut* et le 3^e sur les *fa* en descendant. (exemples 12 et 13.)

Exemple 12.

Beispiel 12.

Exemple 13.

Beispiel 13.

En *la* majeur et mineur :
Le ponce sur le *la* et le *ré* en montant; le 4^e doigt sur le *sol* et le 3^e sur les *ut* en descendant. (exemples 14 et 15.)

Bey *A* dur und moll der Daumen aufwärts auf *a* und *d*, abwärts der vierte Finger auf *g*, der dritte auf *c*. (Beispiele 14 und 15.)

Exemple 14 .
Beispiel 14 .

Exemple 15 .
Beispiel 15 .

En *mi* majeur et mineur :
Le ponce sur *mi* et *la* en montant; le 4^e doigt sur *ré* et le 3^e sur *sol* en descendant. (exemples 16 et 17.)

Bey *E* dur und moll der Daumen aufwärts auf *e* und *a*, abwärts der vierte Finger auf *d*, der dritte auf *g*. (Beispiele 16 und 17.)

Exemple 16 .
Beispiel 16 .

Exemple 17 .
Beispiel 17 .

En *si* majeur et mineur :
Le ponce sur *si* et *mi* en montant; le 4^e doigt sur *la* et le 3^e sur *re* en descendant. (exemples 18 et 19.)

Bey *H* dur und moll der Daumen aufwärts auf *h* und *e*, abwärts der vierte Finger auf *a*, der dritte auf *d*. (Beispiele 18 und 19.)

Exemple 18 .
Beispiel 18 .

Exemple 19 .
Beispiel 19 .

Avant de passer aux gammes avec des bémols à la clef, l'élève exercera beaucoup les trois gammes suivantes qui font exception à la règle des gammes avec des dièses ou des bémols pour la main droite; ces trois gammes sont celles de *fa* # majeur, de *fa* # mineur et d'*ut* # mineur.

La gamme d'*ut* # majeur ayant le même doigter que celle de *ré* b majeur, il faudra la chercher dans les tons qui commencent par une tonche noire, et qui ont des bémols à la clef.

Pour monter la gamme de *fa* # majeur, il faut poser le 2^e doigt sur la 1^e note, ensuite placer le ponce sur les 4^e et 7^e notes du ton; pour descendre on placera le ponce sur la 7^e note du ton, on passera le 3^e doigt sur *ré* # et le 4^e sur *la* #. (exemple 20.)

Ehe der Schüler zu den Tonleitern übergeht, welche ein oder mehrere Be vorgezeichnet haben, muss er folgende drey wohl einüben, als Ausnahmen von der Regel für die Tonleiter mit Kreuzen oder Been in der rechten Hand, nemlich die aus *fis* dur, *fis* moll, und *cis* moll.

Die Tonleiter aus *cis* dur hat dieselbe Fingersetzung, wie die aus *des* dur; man suche sie daher in den Tönen, welche mit einer Obertaste anfangen, und eins oder mehrere Be vorgezeichnet haben. In der Tonleiter aufwärts aus *fis* dur greift der zweite Finger die erste Note, der Daumen dann die vierte und siebente. Abwärts greift der Daumen die siebente, und man setzt dann den dritten Finger auf *dis*, und den vierten auf *ais*. (Beispiel 20.)

Exemple 20 .

Beispiel 20 .

Fa # majeur.
Fis dur.

En *fa* # mineur, il faut mettre le 2^e doigt sur *fa* # et poser le pouce sur la 3^e et 7^e notes du ton; pour descendre, on mettra le 3^e doigt sur le *fa* #, le pouce sur le *re* naturel, le 3^e doigt sur *ut* #, ensuite le pouce sur *la* naturel; si on veut descendre plus bas encore, on passera le 4^e doigt sur le *sol* #. (exemple 21.)

Exemple 21. Beispiel 21.

Fa # mineur. Fis moll.

Pour monter dans le ton d'*ut* # mineur, mettez le 2^e doigt sur la 1^{re} note du ton, le pouce sur la 3^e et replacez ensuite le pouce sur la 7^e note, qui est *si* #; pour descendre, mettez le 3^e sur *ut* #, le 2^e sur la note suivante, et le pouce sur le *la* naturel; passez ensuite le 3^e doigt sur *sol* #. Laissez aller les autres doigts jusqu'au *re* # sur lequel on mettra le 4^e doigt. Si la gamme se borne à une seule octave, on mettra le 3^e doigt sur *re* # et on finira par le 2^e doigt sur l'*ut* #. (exemple 22.)

Exemple 22. Beispiel 22.

Ut # mineur. Cis moll.

Nous sommes entré dans les moindres détails pour les gammes ayant des dièses à la clef, nous nous dispenserons d'en faire autant à l'égard de celles avec des bémols, les principes que nous avons donnés suppléeront.

Le doigter de toutes les gammes avec des bémols dérive du ton de *fa*. (Exemple 23.)

Exemple 23. Beispiel 23.

Fa majeur. F dur.

Fa mineur. F moll.

Toutes les gammes bémolisées excepté celle de *fa*, commencent par une touche noire, qu'il faut prendre avec le 2^e doigt. En montant il faut toujours placer le pouce sur les *fa* et les *ut* comme dans le ton de *fa*; en descendant le 4^e doigt sur les *si* bémols et le 3^e doigt sur les *mi* bémols. (exemples 24, 25, 26 et 27.)

Exemple 24. Beispiel 24.

Si b majeur. B dur.

Si b mineur. B moll.

In *fis* moll setze man den zweiten Finger auf *fis*, den Daumen auf die dritte und siebente Note der Tonart, abwärts den dritten Finger auf *fis*, den Daumen auf *d*, dann den dritten Finger wieder auf *cis*, und den Daumen auf *a*; will man noch tiefer gehn, so setze man den vierten Finger auf *gis*. (Beispiel 21.)

In *cis* moll aufwärts kömmt der zweite Finger auf die erste Note, der Daumen auf die dritte und dann wieder auf die siebente, nemlich *his*; abwärts gehört der dritte Finger auf *cis*, der zweite auf die folgende Note, der Daumen auf *a*, und dann setze man den dritten Finger auf *gis*; die andern Finger folgen bis *dis*, welches der vierte Finger greift. Hört die Tonleiter mit der Octave auf, so kömmt der dritte Finger auf *dis*, und man endigt mit dem zweiten auf *cis*. (Beispiel 22.)

Die Tonleitern mit vorgezeichneten Kreuzen sind wir auf's genaueste durchgegangen; die mit vorgezeichneten Been bedürfen dieser Genauigkeit nicht mehr, da die eben gegebenen Regeln hier zur Aushülfe dienen.

Die Fingersetzung einer jeden Tonleiter mit vorgezeichneten Been gründet sich auf die aus *f*. (Beispiel 23.)

Alle Tonleiter mit vorgezeichneten Been, jene aus *F* ausgenommen, fangen mit einer Obertaste an, die der zweite Finger greift. In der *F* Tonleiter kömmt aufwärts der Daumen stets auf *f* und *c*, abwärts der vierte Finger auf *be* und der dritte auf *es*. (Beispiele 24, 25, 26 und 27.)

Exemple 25.

Beispiel 25.

Mi \flat majeur.
Es dur.

Mi \flat mineur.
Es moll.

Exemple 26.

Beispiel 26.

La \flat majeur.
As dur.

La \flat mineur.
As moll.

Exemple 27.

Beispiel 27.

Ré \flat majeur.
Des dur.

On voit par ces gammes que le pouce se trouve toujours sur les *ut* et les *fa* sans exception, le 4^e doigt sur les *si* \flat et le 3^e sur *mi* \flat .

La gamme de *ré* bémol mineur ayant le même doigter que celle d'*ut* \sharp mineur, et ce ton étant toujours écrit en *ut* \sharp , on ne l'a pas classé dans les principes des gammes en bémol. Les gammes de *sol* bémol majeur et mineur ayant aussi le même doigter que celles de *fa* \sharp majeur et mineur, on verra leur doigter dans le ton de *fa* \sharp (exemples 20 et 21, page 11 et 12.)

Ayant donné jusqu'ici les principes du doigter pour la main droite, il reste maintenant à parler de la main gauche.

La 1^e note des gammes d'*ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *fa* majeurs et mineurs en montant, se prennent avec le 5^e doigt, et on suit du 4^e, 3^e et 2^e jusqu'au pouce, c'est-à-dire, on employe les cinq doigts successivement: on passe ensuite le 3^e doigt sur la 6^e note du ton, et on suit du 2^e doigt et du pouce. Pour descendre avec la main gauche les gammes qui commencent par une touche blanche (le ton de *si* \flat excepté) mettez toujours le pouce sur la 1^e et 5^e note du ton, et terminez la gamme par le petit doigt.

Dans la gamme en *ut*, on met le 5^e doigt sur *ut*, le pouce sur *sol* et le 3^e doigt sur le *la*. Si on veut dépasser l'octave, on mettra le 4^e doigt sur *ré*'. En descendant il faut mettre le pouce sur les *ut* et les *sol*, toutes les gammes suivantes commencent par le petit doigt en montant, comme celle en *ut*. (exemple 28.)

Wie man hier bemerkt, kömmt der Daumen ohne Ausnahme beständig auf *f* und *c*, der vierte Finger auf *be* und der dritte auf *es*.

Da *des* moll grade dieselbe Fingersetzung hat, als *cis* moll, und auch immer in *cis* geschrieben wird, so hat man ihm bey den Regeln für die Tonleiter mit vorgezeichneten Been keine Stelle angewiesen. Eben so hat *ges* moll und dur gleiche Fingersetzung wie *fis* dur und moll. Man suche sie daher dort.

Die bisherigen Regeln bezogen sich nur auf die rechte Hand, daher noch einiges von der Linken. Die erste Note aus den Tonarten *C, G, D, A, E, F*, sowohl dur als moll greift man mit dem kleinen Finger, lässt die übrigen nach einander bis zum Daumen folgen, setzt den dritten auf die sechste Note der Tonart, und nimmt dann wieder den zweiten Finger und den Daumen. In Tonarten, welche mit einer Untertaste anfangen, (eine Ausnahme macht *h* \flat) greift die linke Hand abwärts mit dem Daumen die erste und fünfte Note der Tonart, und endet mit dem kleinen Finger.

In der Tonleiter aus *C* setzt man den kleinen Finger auf *C*, den Daumen auf *g*, den dritten auf *a*; geht man über eine Octave hinaus, so kömmt der vierte Finger auf *d*. Abwärts gehört der Daumen auf *c* und *g*, alle folgenden Tonleitern fangen aufwärts, wie die aus *C*, mit dem kleinen Finger an. (Beispiel 28.)

Exemple 28.

Beispiel 28.

Ut majeur.
C dur.

Ut mineur.
C moll.

En *sol*, le pouce sur le *sol* et le *ré*, le 3^e doigt sur *mi* et le 4^e sur *la* en montant, le pouce sur le *sol* et sur *ré* en descendant; on finira toujours par le 3^e doigt. (exemple 29.)

In *G* kömmt aufwärts der Daumen auf *g* und *d*, der dritte Finger auf *e*, der vierte auf *a*. Abwärts der Daumen auf *g* und *d*, aber immer schliesst der kleine Finger. (Beispiel 29.)

Exemple 29.

Sol majeur. G dur.

Sol mineur. G moll.

Beispiel 29.

En *ré* en montant, le pouce sur *ré* et sur *la*; le 3^e doigt sur *si* et le 4^e sur *mi*; en descendant, le pouce sur *ré* et *la*. (exemple 30.)

In *D* aufwärts der Daumen auf *d* und *a*, der dritte auf *h*, der vierte auf *e*; abwärts der Daumen auf *d* und *a*. (Beispiel 30.)

Exemple 30.

Ré majeur. D dur.

Ré mineur. D moll.

Beispiel 30.

En *la* en montant, le pouce sur *la* et *mi*; le 3^e doigt sur *fa*, et le 4^e sur *si*; en descendant, le pouce sur *la* et *mi*. (exemple 31.)

In *A* aufwärts der Daumen auf *a* und *e*, der dritte auf *f*, der vierte auf *h*; abwärts der Daumen auf *a* und *e*. (Beispiel 31.)

Exemple 31.

La majeur. A dur.

La mineur. A moll.

Beispiel 31.

En *mi* pour monter, le pouce sur *mi* et *si*, le 3^e doigt sur *ut* et le 4^e sur *fa*; en descendant, le pouce sur *mi* et *si*. (exemple 32.)

In *E* aufwärts der Daumen auf *e* und *h*, der dritte Finger auf *c*, und der vierte auf *f*; abwärts der Daumen auf *e* und *h*. (Beispiel 32.)

Exemple 32.

Mi majeur. E dur.

Mi mineur. E moll.

Beispiel 32.

En *fa* pour monter, le pouce sur *fa* et *ut*, le 3^e doigt sur *re*, le 4^e sur *sol*; en descendant, le pouce sur *fa* et *ut*. (exemple 33.)

In *F* aufwärts der Daumen auf *f* und *c*, der dritte Finger auf *d*, der vierte auf *g*; abwärts der Daumen auf *f* und *c*. (Beispiel 33.)

Exemple 33.

Fa majeur. F dur.

Fa mineur. F moll.

Beispiel 33.

Il y a le ton de *si* majeur et mineur qui fait exception à cette règle, à cause de la 5^e note du ton qui est un *fa*♯; et comme on ne doit point mettre le pouce sur les touches noires, il s'en suit qu'on ne peut commencer cette gamme avec le petit doigt, mais avec le 4^e. Dans cette gamme, soit en montant ou en descendant, le pouce ne peut être placé que sur la 1^e ou 4^e note du ton, qui sont *si* et *mi*. (voyez l'exemple 34.)

H moll und dur macht von dieser Regel eine Ausnahme, indem die fünfte Note der Tonart *fis* ist; da nun der Daumen nie eine Obertaste greiffen darf, so ist natürlich, dass man diese Tonleiter nicht mit dem kleinen, sondern dem vierten Finger anfängt. Sowohl auf als abwärts kann der Daumen nur auf die erste oder vierte Note der Tonart kommen, nemlich auf *h* und *e*. (siehe Beyspiel 34.)

Exemple 34 . Beispiel 34 .

Si majeur .
H dur .

Si mineur .
H moll .

Voici le doigter pour monter et descendre les gammes dans des tons majeurs qui commencent par une touche noire.

Les gammes de *si* bémol majeur, *mi* bémol majeur, *la* bémol majeur ou *sol* dièse majeur, *re* bémol majeur ou *ut* dièse majeur, ont le même doigter.

En montant, placez le 3^e doigt sur la 1^e note et passez le 4^e par dessus le pouce et finissez la gamme en mettant le 2^e doigt sur la note la plus haute; en descendant, mettez le pouce sur la 7^e et sur la 3^e note du ton. (exemples 35, 36, 37 et 38.)

Damit hätten wir die Fingersetzung der Durtonleitern, welche mit einer Obertaste anfangen, sowohl auf, als abwärts durchgegangen; dieselbe gilt bey *B* dur, *Es* dur, *As* dur oder *Gis* dur, *Des* dur oder *Cis* dur.

Anwärts greift man mit dem dritten Finger die erste Note, setzt dann den vierten Finger über den Daumen, und endigt mit dem zweiten Finger auf der höchsten Note; abwärts kömmt der Daumen auf die siebente und dritte Note. (Beispiele 35, 36, 37, 38.)

Exemple 35 . Beispiel 35 .

Si b majeur .
B dur .

Exemple 36 . Beispiel 36 .

Mi b majeur .
Es dur .

Exemple 37 . Beispiel 37 .

La b majeur comé
Sol # majeur .
As dur wie
Gis dur .

Exemple 38 . Beispiel 38 .

Ut # majeur comé
Ré b majeur .
Cis dur wie
Des dur .
Ut # mineur comé
Ré b mineur .
Cis moll wie
Des moll .

Dans les gammes de *fa* dièse ou *sol* bémol majeur et mineur, mettez le 4^e doigt sur la 1^e note du ton, le pouce sur les 4^e et 7^e; prenez la plus haute avec le 2^e doigt. Il faut se servir du même principe, pour descendre, c'est à dire, qu'on mettra le pouce sur la 7^e et 4^e note du ton. (exemple 39.)

In *Fis* und *Ges*, sowohl dur als moll, greift der vierte Finger die erste Note, der Daumen die vierte und siebente, und der zweite Finger die höchste. Dieselbe Regel wende man abwärts an. Man setze nemlich den Daumen auf die siebente und vierte Note der Tonart. (Beispiel 39)

Exemple 39 . Beispiel 39 .

Fa # majeur comé
Sol b majeur .
Fis dur wie
Ges dur .
Fa # mineur comé
Sol b mineur .
Fis moll wie
Ges moll .

Il reste encore à connaître les quatre gammes dans les modes mineurs de *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol et *ré* bémol.

Les gammes de *si* bémol et *mi* bémol mineur ont le même doigter. Il faut placer le pouce sur les *ut* et les *fa* en montant, comme en descendant. On mettra le 2^e ou le 3^e doigt sur la 1^{re} note et le 2^e sur la note la plus haute. (exemple 40.)

Exemple 40.

Si b Mineur.
B moll.

Mi b Mineur.
Es moll.

Les gammes de *la* bémol ou *sol* dièse mineur et celle d'*ut* dièse ou *ré* bémol mineur se font de cette manière: on placera en montant le 3^e doigt sur la 1^{re} note du ton; le pouce sur la 3^e et 7^{me} et le 4^e doigt sur la 4^e note. En descendant, prenez le même principe, dont vous vous êtes servi pour leurs majeurs. (exemple 41.)

Exemple 41.

La b mineur ou
Sol # mineur.
As moll wie
Gis moll.

RÉCAPITULATION DE TOUTES LES GammES PRÉCÉDENTES.

Le pouce de la *main droite* doit toujours se mettre sur la 4^e note du ton dans les tons majeurs et mineurs de *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, *si*, et le pouce de la *main gauche* sur les 1^{re} et 5^e notes du ton dans les tons majeurs et mineurs de *fa*, *ut*, *sol*, *ré*, *la* et *mi*. Dans les modes majeurs affectés de bémols, la *main droite* doit toujours passer le pouce sur les *ut* et les *fa*; et la *main gauche* dans les tons majeurs de *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol et *ré* bémol doit placer le pouce sur la 3^e et 7^e notes du ton.

L'élève ne doit point entreprendre les gammes avant qu'il sache parfaitement les principes: c'est le plus sûr moyen de parvenir à la perfection du doigter; par cette étude ses mains se familiariseront avec le clavier et se prépareront à acquérir la facilité et la rapidité nécessaire à l'exécution. Lorsqu'il saura bien faire ces gammes des deux mains *séparément*, il les exercera *ensemble*.

En faisant les gammes avec les deux mains, on fera bien attention, qu'elles aillent parfaitement ensemble. Dans les nuances qu'on donnera du doux au fort, et du fort au doux, on tâchera de donner le même degré de force à tous les doigts, et de ne jamais les tenir sur la touche qu'on vient de frapper.

Il faudra étudier ces gammes, d'abord dans un mouvement lent, qu'on pressera peu à peu, autant que l'agilité des doigts le permettra, jusqu'à ce qu'on parvienne à les faire sans secousses de mains, et sans qu'on entende la séparation des sons ni le changement des doigts.

Noch bleiben uns die vier Moll Tonleiter aus *Bc*, *Es*, *As*, und *Des* übrig.

Bc und *Es* moll haben gleiche Fingersetzung, der Daumen kömmt auf *c* und *f* sowohl auf als abwärts, der zweite oder dritte Finger auf die erste, und wieder der zweite auf die höchste Note der Tonart. (Beispiel 40.)

Beispiel 40.

As oder *Gis* moll, und *Cis* oder *Des* moll haben aufwärts den dritten Finger auf der ersten, den Daumen auf der dritten und siebenten, und den vierten Finger auf der vierten Note der Tonart. Abwärts gilt die Regel, wie wenn sie Dur Tonleiter wären. (Beispiel 41.)

Beispiel 41.

WIEDERHOLUNG ALLER OBIGEN TONLEITERN.

In der rechten Hand greift der Daumen bey den Dur- und Moll-Tonarten aus *C*, *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, immer die vierte Note der Tonart; in der Linken die erste und fünfte Note, bey den Dur und Moll-Tonarten aus *F*, *C*, *G*, *D*, *A* und *E*. In den Dur Tonarten mit vorgezeichneten Beenen setzt die rechte Hand den Daumen immer auf *c* und *f*, die linke Hand greift in den Dur Tonarten von *Bc*, *Es*, *As* und *Des* die dritte und siebente Note beständig mit dem Daumen.

Ohne gründliche Kenntniss der Regeln gehe der Schüler nicht zu den Tonleitern selbst über. Sie sind der sicherste Weg zu einer richtigen Fertigkeit in der Fingersetzung, sie machen seine Hände mit der Tastatur vertraut, und verschaffen ihm die zum Vortrage nöthige Leichtigkeit und Pünktlichkeit. Kann er sie mit jeder Hand einzeln spielen, so übe er sie mit beyden zugleich. Dabey gebe man genau Acht, dass beyde Hände vollkommen gleichen Schritt halten. Bey den Uebergängen vom Piano zum Forte, und umgekehrt, suche man allen Fingern gleichmässige Kraft zu geben, und lasse sie nie auf der angeschlagenen Taste ruhen.

Anfangs übe man diese Tonleiter in einer langsamen Bewegung, lasse diese nach und nach zunehmen, so weit es die Geschmeidigkeit der Finger erlaubt, bis man es dahin bringt, sie ohne Stossen der Hand zu spielen, so dass man weder eine Abbrechung des Tons, noch den Fingerwechsel hörbar macht.

On exercera ces gammes avec des nuances, en commençant par le fort et diminuant insensiblement pour finir *pianissimo*; de même en commençant doux et renforçant jusqu'au *fortissimo*, afin d'accoutumer les doigts à la pression plus ou moins forte des touches.

En parcourant les gammes, on verra que plus on rencontre de dièses ou de bémols, moins il y a de variations dans le changement des doigts; et dans les tons où il y en a peu, le doigter en éprouve beaucoup plus, parce que les doigts ne sont pas guidés par les dièses ou bémols. On'en tirera la conséquence, qu'il est bien plus difficile de trouver un bon doigter en *ut* majeur qu'en *ut* dièse majeur, ou *ré* bémol, parce que le pouce ne peut dans ce dernier ton se mettre que sur deux touches blanches, au lieu qu'en *ut* naturel on est quelques fois obligé, selon la nature du passage, de calculer une longue suite de notes pour trouver le doigter convenable.

EXERCICE

pour accoutumer les deux mains à faire ensemble des roulades dans l'espace d'une octave.

(Exemple 42.)

Ut en montant.
C aufwärts.

Ut en descendant.
C abwärts.

Sol en montant.
G aufwärts.

Sol en descendant.
G abwärts.

The page contains four sets of musical exercises, each consisting of two staves (treble and bass clef). The exercises are: 1. Ut en montant (C aufwärts) and Ut en descendant (C abwärts) in C major. 2. Sol en montant (G aufwärts) and Sol en descendant (G abwärts) in G major. Each exercise shows a sequence of notes with fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs) to guide the student through the scale runs.

1173 A.

Ferner übe man sie mit abwechselndem Ausdruck, indem man sie bald mit forte beginnt, und unmerklich nach und nach mit *pianissimo* endet, bald umgekehrt mit *piano* anfängt, und mit *fortissimo* aufhört, damit die Finger sich an den mindern oder stärkern Druck der Tasten gewöhnen.

Bey einem Ueberblick über alle Tonleitern wird man bemerken, dass, je grösser die Zahl der Kreuzte und Bee, die Verschiedenheit des Fingerwechsels desto geringer ist; im umgekehrten Falle ist die Verschiedenheit viel grösser, weil hier die Finger nicht durch Kreuzte oder Bee geleitet werden. Daher ist auch die gute Fingersetzung in *C* dur viel schwerer zu finden, als in *Cis* dur oder *Des*, da der Daumen in der letztern Tonart nur zwey Untertasten greift; im einfachen *C* hingegen man oft der Natur des Laufes gemäss gezwungen ist, die richtige Fingersetzung nach einer langen Reihe von Noten zu berechnen.

ÜBUNG

beym Durchlaufen einer Octave die Hände an gleichmässigen Schritt zu gewöhnen.

(Beyspiel 42.)

18.

Re' en montant.
D aufwärts.

Re' en descendant.
D abwärts.

La en montant.
A aufwärts.

La en descendant.
A abwärts.

Mi en montant.
E aufwärts.

Mi en descendant.
E abwärts.

Fa en montant.
F aufwärts.

Fa en descendant.
F abwärts.

N. B. On recommande aux élèves l'exercice assidu des gammes suivantes, comme étant le seul moyen de parvenir à bien doigter, et d'acquérir de la légèreté dans les doigts.

Anm: Die fleissige Übung folgender Tonleitern ist dem Schüler sehr zu empfehlen, als der einzige Weg zu einer guten und leichten Fingersetzung.

EXERCICE

ÜBUNG

des gammes pour parcourir tout le clavier dans tous les tons usités et non usités pour accoutumer les deux mains à aller bien également ensemble.

von allen gewöhnlichen und ungewöhnlichen Tonleitern über die ganze Tastatur, um beyde Hände an einen gleichmässigen Schritt zu gewöhnen.

N^o 43
Beispiel 43
En Ut.
in C.

Skalen in Durtonarten mit Kreuzen.

20. En Mi.
in E.

Two staves of musical notation for the exercise 'En Mi in E'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

En Si.
in H.

Two staves of musical notation for the exercise 'En Si in H'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

Fa # ou Sol b.
in Fis wie Ges.

Two staves of musical notation for the exercise 'Fa # ou Sol b in Fis wie Ges'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

Ut # ou re b.
Cis wie Des.

Two staves of musical notation for the exercise 'Ut # ou re b in Cis wie Des'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

Sol # ou La b.
Gis wie As.

Two staves of musical notation for the exercise 'Sol # ou La b in Gis wie As'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

Re # ou Mi b.
Dis wie Es.

Two staves of musical notation for the exercise 'Re # ou Mi b in Dis wie Es'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

La # ou Si b.
Ais wie B.

Two staves of musical notation for the exercise 'La # ou Si b in Ais wie B'. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings (1-5) and a '+' sign.

* Gammes dans tous les tons majeurs avec des bémols . Skalen in allen Durtönen mit Been .
Fa majeur. Exemple 44 . Fa# majeur. Beispiel 44 .
F dur. B dur.

First musical system for F major (Fa majeur) and B major (Si# majeur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

Second musical system for B major (Si# majeur) and B major (B dur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

Third musical system for E major (mi# majeur) and E major (Es dur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

Fourth musical system for A major (La# on Sol# majeur) and A major (As wie G#s dur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

Fifth musical system for D major (Re# on Ut# majeur) and D major (Des wie C#s dur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

Sixth musical system for F# major (Sol# on Fa# majeur) and F# major (Ges wie F#s dur). It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps. The treble staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-4) and a trill-like exercise. The bass staff shows an ascending and descending scale with fingering numbers (1-5) and a trill-like exercise.

22. Ut b ou Si b majeur.
Ces wie H dur.

Fa b ou Mi b majeur.
Fes wie E dur.

Exercices pour parcourir avec les deux mains ensemble
tous les tons mineurs usités et les non usités.
Gammes mineures avec des dièses.

Übungen mit beiden Händen durch alle gebräuchlichen
und ungebräuchlichen Mollskalen.
Mollskalen mit Kreuzen.

La mineur.
A moll.

Exemple 45.

Beispiel 46.

Mi mineur.
E moll.

Si b mineur.
H moll.

Fa # mineur.
Fis moll.

Ut # mineur.
Cis moll.

Sol # mineur.
Gis moll wie As moll.

Two staves of musical notation for Sol # mineur (Gis moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (1-3, 2-3, 1-2, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The bass staff shows a similar scale with fingerings (2-3, 1-2, 3-1, 2-3, 1-2, 3-4, 1-2, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The key signature has two sharps (F# and C#).

Ré # mineur.
Dis moll wie Es moll.

Two staves of musical notation for Ré # mineur (Dis moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (2-3, 1-2, 3-4, 1-2, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The bass staff shows a similar scale with fingerings (2-1, 2-3, 4-1, 3-2, 1-4, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The key signature has two sharps (F# and C#).

La # mineur.
Ais moll wie B moll.

Two staves of musical notation for La # mineur (Ais moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (1-2, 3-1, 2-3, 4-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The bass staff shows a similar scale with fingerings (2-1, 2-3, 1-2, 3-4, 1-2, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2, 1-3, 2-1, 3-2). The key signature has two sharps (F# and C#).

Gammes mineures avec des bemols.

Mollskalen mit Beben.
Beispiel 46.

Re mineur.
D moll. Exemple 46.

Two staves of musical notation for Re mineur (D moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The bass staff shows a similar scale with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The key signature has two flats (Bb and F).

Sol mineur.
G moll.

Two staves of musical notation for Sol mineur (G moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1). The bass staff shows a similar scale with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The key signature has one flat (F).

Ut mineur.
C moll.

Two staves of musical notation for Ut mineur (C moll). The treble staff shows an ascending and descending scale with fingerings (+, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The bass staff shows a similar scale with fingerings (1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The key signature has no sharps or flats.

24 · Fa mineur.
F moll.

Sib mineur.
B moll.

Mib mineur.
Es moll.

Lab mineur.
As moll.

Reb mineur.
Des moll wie Cis moll.

Exercices pour accoutumer les deux mains à aller en sens contraire. Uebungen für beide Hände in entgegengesetzten Läufen.
Exemple 47. Beispiel 47.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with the same key signature. Both staves contain dense, sixteenth-note passages with various fingerings indicated by numbers 1-5.

The second system continues the musical exercise with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in the same key signature. The notation includes intricate sixteenth-note runs and rests.

The third system continues the musical exercise with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in the same key signature. The notation includes intricate sixteenth-note runs and rests.

The fourth system continues the musical exercise with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in the same key signature. The notation includes intricate sixteenth-note runs and rests.

Autre Exercice
Ein anderes Beispiel.

The fifth system begins a new exercise in 5/4 time. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The notation features complex sixteenth-note patterns.

The sixth system continues the 5/4 exercise with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in the same key signature. The notation includes intricate sixteenth-note runs and rests.

The seventh system continues the 5/4 exercise with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in the same key signature. The notation includes intricate sixteenth-note runs and rests.

26.

Exercices et Exemples de Gammes où il est nécessaire
de s'écarter des principes établis pour le doigter des Gammes.

Uebungen und Beispiele von Skalen, wo man von
den Grundsätzen der Appikatur abweichen muss.

Exemple 48.

Beispiel 48. 5

Il faut avant qu'il est possible chercher à doigter de manière,
que le petit doigt se trouve placé sur la note la plus haute, si cette
note n'est pas une touche noire; cette manière de doigter donne beaucoup
de grace à la main, et lui évite de faire trop de mouvemens. On ob-
servera la même chose dans la main gauche en sens inverse.

Soviel als möglich suche man immer den kleinen Finger auf
die höchste Note zu bringen, nur muss diese keine Obertaste
seyn; dies giebt der Hand eine gute Haltung und verhindert die
zu häufigen Bewegungen. Dasselbe beobachte man, nur umge-
kehrt für die linke Hand.

Exemple 49.

Beispiel 49.

1173 A.

Toutefois que par la position d'un passage de la main droite on se trouve hors du doigter naturel des gammes indiqué par les règles, il faut toujours mettre le quatrième doigt après le pouce en descendant jusqu'à ce qu'on retombe dans la position ordinaire. La même règle doit servir pour la main gauche en montant.

Geräth man durch die Art des Laufs mit der rechten Hand aus der gehörigen, regelmässigen Fingersetzung, so setze man abwärts den vierten Finger immer nach dem Daumen, bis man die gewöhnliche Lage wieder gefasst hat. Aufwärts gilt die selbe Regel für die linke Hand.

Exemple 50. Beispiel 50.

Quand dans un passage on excède de deux notes l'étendue d'une octave, il faut alors changer l'ordre des règles du doigter des gammes, et faire toujours de manière que la note la plus haute se fasse avec le petit doigt de la main droite, et de même en sens inverse de la main gauche. (Voyez l'exemple ci-après avec deux manières de le doigter.)

Geht ein Lauf zwey Noten über eine Octave hinaus, so muss man die gewöhnlichen Regeln dahin abändern, dass der kleine Finger der rechten Hand immer die höchste Note greift. Ein gleiches gilt umgekehrt für die linke Hand. (Siehe das folgende Beispiel mit doppelter Fingersetzung.)

Main droite, Rechte Hand, Beispiel 51.
 Exemple 51.

Main gauche, Linke Hand.

EXEMPLE
 dans lequel on ne peut pas toujours employer le pouce sur la note la basse de la main droite.

BEISPIEL
 worin der Daumen der rechten Hand nicht immer die tiefste Note greiffen darf.

Main droite, Rechte Hand, *Legato*, Beispiel 52.
 Exemple 52.

1173 A.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (3 4 5, 2 1, 2 1, 1 2 1 3 + 5, 2 1, 2 1, 1 2 1 2 3 + 3 2 1 3 2 1 5, 1 2).

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (5 + 3 1 2 1 5, 1 2 5, 2 5, 1 2).

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (3 + 5, 2 1, 2 1, 1 2 3 1 3 + 2 3 1 3 + 5, 2 1, 1 3 + 1 2 1, 3, 3).

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (5, 1 2, 5 3 2 1 3 2 + 3 1 3 2 1 5, 1 2, 5, 1 2).

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (3 + 5, 2 5, 1 3 + 5, 2 1, 1 2 3 + 5, 2 3 + 1 + 5, 2 3 1 3 + 5, 1 3 + 3 1 3 2 1 2).

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and various fingerings (5 + 3 1 3 2, 5 + 1 + 3 2, 5 1 + 3 2, 1 5, 1 2, 5 + 3 1 3 2).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (3 2 1, 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 5, 1 2 3 1).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (2 1, 2 1, 2 1, 2 1, 2 1).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (3 2 1, 5, 1 2 +, 1 2 1, 1 2 5 4 3 1 2 1, 2 1, 5 2 1, 1 2 1 3 +, 1 2 1 3 + 5, 2 1 2 3 + 5, 2 1 2 3 + 5).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (4 3 2, 5 + 3, 1 3 2 1, 5 4 3 2 1 2, 5 + 3 2 1 2 5 + 3 1 2 1, 4 3 1 3 2 1 5, 1 2 5 4 3 1 3 2 3 1).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (1 2 3 1 3 + 1, 1 2 3 +, 2 1, 2 1, 1 2 3 1 3 +).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (4 3 2, 5 + 3, 1 + 3 2, 5 + 3 2 1 2, 5 + 3 2 1 2 5 + 3 2 1 2 5 + 3 1 3 2, 5 + 3 2 1 5 + 3 2 1 2 5 + 3 1 3 2 3 1 2 3 + 5).

Musical staff with bass clef, key signature of one flat, and various fingerings (1 2 3 1 3 + 4, 2 3 1 3 4 5, 2 1 2 3 + 5, 1 2 3 1 3 +, 2 3 4, 1 3 4).

Différens doigtés pour les gammes en demi-tons ou gammes chromatiques. On doit se servir de préférence de celui qui se fait avec le ponce et le troisième doigt, parce que la main a plus de grace, et que le troisième doigt donne plus de facilité et de force.

Verschiedene Fingersetzung für Tonleitern durch halbe Töne, chromatische genannt. Man zieht hier die vor, wo der Daumen und der dritte Finger gebraucht wird, weil so die Hand eine bessere Lage behält, und der dritte Finger mehr Leichtigkeit und Kraft hat.

Bon doigter

Gute Fingersetzung.

Exemple 53. Beispiel 53.

Main droite. Rechte Hand.

Autre doigter moins bon.

Nicht so gut.

Doigter dont on peut se servir dans les mouvemens lents.

Fingersetzung bey langsamem Tempo.

Exemple 54. Beispiel 54.

Main droite. Rechte Hand.

Bon doigter.

Gute Fingersetzung.

Exemple 55. Beispiel 55.

Main gauche. Linke Hand.

Autre doigter moins bon.

Nicht so gut.

Autre doigter bon dans les mouvemens lents.

Eine andere bey langsamem Tempo.

Gamme pour exercer les deux mains ensemble, très vite, avec le bon doigter

Tonleiter zur Übung beider Hände zugleich im schnellen Tempo mit einer guten Fingersetzung

Exemple 55.

Beispiel 55.

Exercice pour monter par Tierce avec les deux mains ensemble, très vite.

Übung mit beyden Händen in aufsteigenden Terzen und schnellem Tempo.

Exemple 56.

Beispiel 56.

Nota. On ne peut jamais monter la gamme chromatique en tierces que par tierces mineures.

Anm. Die Terzen einer chromatischen Tonleiter sind nur kleine Terzen.

PRINCIPES DU DOIGTER EN GÉNÉRAL.

La multiplicité des traits qu'on est obligé d'exécuter sur le Piano, a longtems fait croire à l'impossibilité de pouvoir donner des principes invariables pour le doigter de cet instrument; cependant, aidé des recherches et de l'expérience des meilleurs maîtres, on y est parvenu.

Sans cette unité de principes il serait impossible de bien enseigner et de bien exécuter; c'est elle qui a formé les meilleurs élèves, les moyens peuvent différer, mais ils doivent tous se rattacher aux règles fondamentales consacrées par les plus habiles artistes. On se trompe lorsqu'on dit, que ces maîtres ont chacun un doigter particulier, celui qui enseigne à son élève le moyen de rendre avec facilité et netteté tous les passages, traits ou chants, qui lui fait conserver en même tems la grace de la main et la position convenable des doigts, possède les vrais principes du doigter, parce que, sans dévier de ces principes, un passage peut être doigté de différentes manières.

Il faut s'attacher principalement à faire de l'effet, et à rendre les traits d'exécution ou de chant selon l'intention de l'auteur, sans nuire à la position de la main, ni à la facilité que les doigts doivent toujours conserver.

Le mauvais doigter se reconnaît aux mouvemens multipliés des mains, à la mauvaise grace de l'exécution, suite ordinaire des principes vicieux, le jeu est dur, sautillant, la position des doigts est gênée, et un morceau d'une exécution facile a l'air d'un tour de force. Il n'en est pas de même de l'élève qui suit une bonne méthode, il touche les morceaux les plus difficiles avec autant d'aisance, de grace et de légèreté, avec aussi peu de peine que les pièces les plus faciles. La chose à laquelle il faut donc s'attacher pour acquérir tous ces avantages, c'est de bien se pénétrer des règles que nous allons développer, pour pouvoir en combiner ensuite l'application dans l'exécution.

Nous répéterons encore ce que nous avons dit au commencement de l'art: * que le ponce étant le seul régulateur pour tous les doigts possibles, il faut l'exercer à passer avec facilité sous les autres doigts.

On ne posera jamais le ponce sur les touches noires, parce que cela occasionnerait un mouvement continuel de la main, et nuirait à l'exécution. Le seul cas où on le puisse, c'est, lorsqu'il y a beaucoup de dièses ou bémols à la clef, et que la main se trouvera forcée d'être entièrement placée sur les touches noires; de même on ne se servira pas du petit doigt sur une touche noire, à moins qu'il n'y en ait deux, trois ou quatre de suite, sans pouvoir placer le ponce sur une touche blanche.

Exemple 57.



1173 A.

REGELN DER FINGERSETZUNG ÜBERHAUPT.

Bey der abwechselnden Mannigfaltigkeit, die überhaupt bey dem Pianoforte vorkömmt, schien es lange Zeit etwas unmögliches, feste Regeln über die Fingersetzung zu geben, aber durch die Erfahrung und die Bemühungen der bessern Künstler ist dies doch gelungen.

Ohne diese Uebereinstimmung der Regeln wäre ein guter Unterricht und ein guter Vortrag unmöglich, durch sie sind die besten Schüler gebildet; die Art der Anwendung kann verschieden seyn, allein jeder muss sich doch an die Grundregeln halten, geheiligt durch die geschicktesten Künstler. Es ist eine irrlige Behauptung, dass jeder dieser Künstler seine eigene Fingersetzung habe. Wer dem Schüler die Mittel an die Hand giebt, jede Stelle, jeden Ausdruck oder Gesang mit Leichtigkeit und Zierlichkeit zu geben, ohne dabey die gute Haltung der Hand und der Finger aus den Augen zu lassen, der hat gewiss die wahren Regeln der Fingersetzung inne, denn ohne diese Regeln zu verletzten, kann man ein und dieselbe Stelle mit einer verschiedenen Fingersetzung spielen.

Vor allen bemühe man sich die Wirkung im Allgemeinen sowohl als auch den Ausdruck und Gesang im Einzelnen ganz im Sinne des Componisten hervorzubringen, ohne die gute Haltung der Hand und die nöthige Leichtigkeit der Finger aus den Augen zu verlehren.

Eine schlechte Fingersetzung zeigt sich gleich durch vielfältiges Bewegen der Hände und durch Geschmaddlosigkeit im Vortrage; alles natürliche Folgen von fehlerhaften Grundsätzen. Das Spiel wird hart und abgebrochen, die Finger gerathen in einander, und ein mit Leichtigkeit vorzutragendes Stück erscheint als eine mühselige Arbeit. Ganz anders ist, folgt der Schüler einer guten Methode; dann wird er die schwersten Stücke ohne Zwang mit eben der Leichtigkeit, eben dem Anstande und eben der Ruhe spielen, wie die Leichtesten. Um alle diese Vortheile zu erlangen, muss man sich also bemühen, der folgenden Regeln so inne zu werden, dass man sie in der Folge bey dem Vortrage in Anwendung bringen kann.

Zur Wiederholung des im Anfange des vierten Abschnitts Gesagten bemerken wir nochmals, dass der Daumen allein alle mögliche Fingersetzungen hervorbringt; man übe daher, ihn mit Leichtigkeit unter den übrigen Fingern durchschlüpfen zu lassen.

Niemals setze man den Daumen auf eine Obertaste, dies würde ein beständiges Bewegen der Hand bewirken, und so dem Vortrage schaden. Der einzige erlaubte Fall ist der, wenn viele Kreuzte oder Bee vorgezeichnet sind, und die Hand dadurch gänzlich über die Obertasten zu liegen kömmt; eben so wenig darf der kleine Finger eine Obertaste greifen, ausser wenn zwey, drey oder vier auf einander folgen, ohne dass der Daumen eine dazwischen liegende Untertaste greifen kann.

Beispiel 57.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings (1-5) and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of two flats, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, labeled "Main gauche. Linke Hand".

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

Musical staff with bass clef, key signature of two sharps, and various fingerings and accents.

L'emploi du même doigt sur deux touches n'est permis que lorsqu'il faut sauter d'une position à une autre, après une pause, ou après une note, dont le son doit être détaché de la note suivante, ou quand il y a impossibilité de rendre le passage autrement en observant de ne pas déranger la position de la main qui ne doit faire de mouvement que celui de se porter de droite à gauche ou de gauche à droite.

Exemple 38.

Denselben Finger darf man bey zwey aufeinander folgenden Noten nur dann gebrauchen, wenn man von einer Lage zu einer andern überspringen muss, nach einer Pause, oder nach einer Note, deren Ton von der folgenden abgestossen werden muss, oder wenn die Noth sonst dazu zwingt, wobey man sich in Acht nehmen muss, die Lage der Hand zu verderben, welche sich nur bewegen darf, um von der Rechten zur Linken oder umgekehrt zu gehn.

Beyspiel 38.

Main droite.
Rechte Hand.

Main gauche.
Linke Hand.

Main gauche.
Linke Hand.

Nous avons dit que le pouce était le seul doigt sur lequel on put passer l'un des autres, il arrive cependant quelquefois que, pour bien rendre l'effet d'une liaison, on est obligé de passer le petit doigt sous le 4^e ou 3^e pour descendre avec la *main droite* ou monter avec la *gauche*; il ne faut alors déranger la position de la main que dans l'instant même où le petit doigt doit se glisser sous le 4^e ou 3^e, et faire en sorte qu'il n'y ait point d'interruption de son, ni que l'on puisse voir comment ce changement de position s'est opéré.

Exemple 59.

Die Finger dürfen einzig nur, wie schon gesagt, über den Daumen gesetzt werden, doch kann es, um eine Bindung gehörig wirksam zu machen, zuweilen geschehen, dass man beim Absteigen mit der rechten, und Aufsteigen mit der linken Hand den kleinen Finger unter den dritten oder vierten setzen muss; man ändere die Lage der Hand aber erst in dem Augenblicke, wo der kleine Finger unter den dritten oder vierten durchschlüpfen soll, und zwar so, dass man weder eine Abbrechung des Tons vernehme, noch dass man bemerke, wie dieser Wechsel vor sich ging.

Beispiel 59.

Main droite.
Rechte Hand.

Sempre legato.

Main gauche.
Linke Hand.

Main gauche.
Linke Hand.

Pour parvenir à bien employer les principes établis pour passer le ponce par dessous les doigts, et les doigts par dessus le ponce, il faut s'accoutumer à fixer les yeux rapidement sur le chant ou trait suivant, afin de calculer d'avance le nombre de doigts nécessaires pour arriver à une touche noire, et se donner une position assurée pour la suite du trait ou chant qu'on exécute.

Dans les passages où la main droite va en descendant et la main gauche en montant, il faut tâcher que le second doigt ne se trouve jamais devant les touches noires, mais il faut mettre le ponce avant ou après elles.

Quand il y aura plusieurs notes à faire sur la même touche, il faudra changer de doigt sur une des doubles notes qui suivent, mais s'il n'y en a que deux il faut changer sur la 2^e, c'est un moyen sûr de prendre une position avantageuse pour monter ou descendre un passage quelconque.

Zur gehörigen Anwendung der gegebenen Regeln über das Untersetzen des Daumens und das Uebersetzen der Finger, gewöhne man sich an einen schnellen Ueberblick der folgenden Noten, so, dass man im Voraus die Zahl der nöthigen Finger bis zur nächsten Obertaste berechnen und eine sichere Lage der Hand für den Vortrag der folgenden Stelle annehmen könne.

Bey Stellen, wo die rechte Hand abwärts, die Linke aufwärts geht, hüte man sich ja, den zweiten Finger vor einer Obertaste zu gebrauchen; hier muss immer der Daumen vor oder nach dieser gesetzt werden.

Muss dieselbe Taste mehrere Male nach einander angeschlagen werden, so wechsele man den Finger bey einer dieser Noten; sind dieser aber nur zwey, so wird bey der zweiten gewechselt; dies ist ein sicherer Weg, eine vortheilhafte Lage für jede Stelle auf und abwärts zu nehmen.

Exemple 60.

Beispiel 60.

Main droite.
Rechte Hand

Main droite.
Rechte Hand.



Main gauche.
Linke Hand.



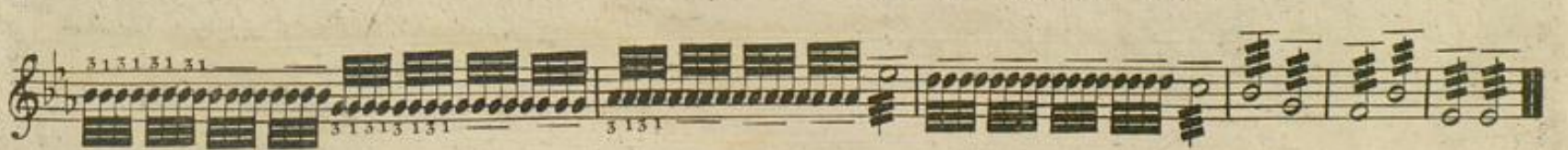
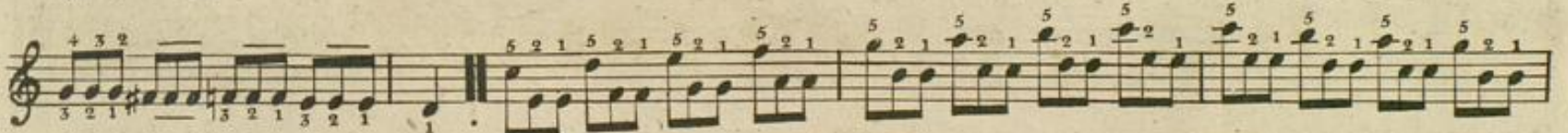
Quand on aura la même note à répéter plusieurs fois desuite dans un mouvement vif, il faut alors employer tantôt deux, tantôt trois et quatre doigts en évitant néanmoins le 5: à cause de sa petitesse et de sa foiblesse.

Muss eine Note mehrere Male hintereinander in einem schnellen Tempo gespielt werden, so brauche man bald zwey, bald drey oder vier Finger, doch niemals den kleinen, weil dieser zu kurz und zu schwach ist.

Exemple 61.

Beyspiel 61.

Main droite.
Rechte Hand.



36 Main droite.
Rechte Hand.

Musical notation for the right hand, measures 1-12. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 1 through 12 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 1-12. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 1 through 12 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 13-24. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 13 through 24 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 25-36. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 25 through 36 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 37-48. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 37 through 48 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 49-60. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 49 through 60 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 61-72. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 61 through 72 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 73-84. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 73 through 84 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 85-96. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 85 through 96 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 97-108. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 97 through 108 are indicated at the bottom of the staff.

Musical notation for the left hand, measures 109-120. The notation is in a single system with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the notes. Measure numbers 109 through 120 are indicated at the bottom of the staff.

Pour maintenir la main dans une position convenable, il faut observer que dans tous les traits de la main droite, la note la plus basse du passage soit faite par le pouce et la plus haute par le petit doigt, à moins que ces notes ne soient sur des touches noires; alors il faudrait mettre le second doigt sur la note la plus basse, et le 4^e sur la plus haute: il faut faire le contraire pour la main gauche; cependant lorsque ce cas se présente avant ou après une extension de doigts sur les touches noires, le pouce et le petit doigt peuvent servir également des deux mains.

Tous les préceptes, que nous venons d'établir, tendent à donner à la main une position avantageuse et une exécution facile. S'il est nécessaire de calculer d'avance les doigts dont on a besoin pour rendre un passage, il ne s'en suit pas, qu'il en faille avoir un plus grand nombre que le passage n'exige. S'il n'y avoit qu'une ou deux notes à toucher par dessus le pouce, il serait superflu et d'un très mauvais effet d'en passer trois ou quatre.

Il est quelquesfois très à propos de savoir passer certains doigts à cause de la suite du trait ou de la position des touches.

Um die passende Lage der Hand bezubehalten, greife die rechte Hand ja immer die tiefste Note einer Stelle mit dem Daumen, und die höchste mit dem kleinen Finger, ausser wenn dieses Obertasten wären, in welchem Falle der zweite Finger die tiefste und der vierte die höchste Note spielt. Für die linke Hand gilt das Gegentheil. Sollte der Fall aber in einem Augenblicke kommen, wo die Finger über den Obertasten liegen, so ist der Gebrauch des Daumens und kleinen Fingers für beyde Hände gleich erlaubt.

Alle diese angegebenen Regeln zielen auf eine vortheilhafte Haltung der Hand und einen leichten Vortrag. Wenn man für jede Stelle im Voraus die Zahl der nöthigen Finger berechnen muss, so nehme man auf der andern Seite auch nie mehr als die Stelle erfordert. Sind nur noch eine oder zwey Noten über dem Daumen zu greiffen, so würde es überflüssig seyn, und alle üble Wirkung thun, drey oder vier Finger über den Daumen zu setzen.

Doch kann es oft dienlich seyn manche Finger wegen der folgenden Stellen, oder der Lage der Tasten zu übergehen.

Main droite.
Rechte Hand.

Exemple 62.

Beispiel 62.

The musical score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a complex exercise for the right hand, featuring rapid sixteenth-note passages and various fingering techniques. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have a '+' sign, indicating a specific fingering or articulation. The score is divided into two main sections by a double bar line, with the second section starting on the fourth staff. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Main gauche.
Linke Hand.

On verra à l'article des liaisons des sons la manière dont il faut s'y prendre, pour substituer un doigt à un autre sans relever la touche, nous n'en parlerons ici que sous le rapport du doigter.

Lorsqu'on doit soutenir la vibration du son et conserver la position de la main sans passer les doigts les uns sur les autres, il faut substituer un doigt à un autre sur la même touche.

In dem Abschnitt von der Bindung der Töne werden wir sehen, wie man einen Finger an die Stelle des andern setzt, ohne die Taste sich heben zu lassen. Hier können wir nur in Beziehung auf die Fingersetzung davon sprechen.

Soll ein Ton angehalten werden, und die Hand in ihrer Lage bleiben, ohne die Finger über einander zu setzen, so bringe man einen Finger auf dieselbe Taste an die Stelle des andern.

Main droite.
Rechte Hand.

Exemple 63.

Legato.

Beispiel 63.

Main gauche.
Linke Hand.

Legato.

La main se trouve souvent dans une position où le petit doigt et le pouce sont placés sur des touches noires, il faut alors éviter de passer d'autres doigts par dessus, à moins qu'on ne soit dans un ton, où il n'y ait aucune touche blanche à frapper.

Oft trifft es sich, dass die Hand mit dem kleinen Finger und dem Daumen auf den Obertasten liegt; dann darf man nie andere Finger übersetzen, man müsste dann in einer Tonart seyn, wo keine Untertaste anzuschlagen wäre.

Main droite.
Rechte Hand.

Exemple
Beispiel

Mauvais. Schlecht.

Bon. Gut.

Mauvais. Schlecht.

Bon. Gut.

Musical score for guitar, page 39. The score consists of five systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat). Each system includes fingerings (1-5) and quality labels: 'Mauvais. Schlecht.' (Poor/Bad) and 'Bon. Gut.' (Good). The first system has labels 'Mauvais. Schlecht.', 'Bon. Gut.', 'Bon. Gut.', and 'Mauvais. Schlecht.'. The second system has 'Bon. Gut.', 'Mauvais. Schlecht.', and 'Bon. Gut.'. The third system has 'Mauvais. Schlecht.', 'Bon. Gut.', and 'Mauvais. Schlecht.'. The fourth system has 'Mauvais. Schlecht.', 'Bon. Gut.', 'Mauvais. Schlecht.', 'Bon. Gut.', 'Mauvais. Schlecht.', and 'Bon. Gut.'. The fifth system has 'Bon. Gut.' and 'Mauvais. Schlecht.'. The label 'Main gauche: Linke Hand.' is written on the left side of the third system.

Nous allons maintenant donner les principes du doigter pour les tierces ou doubles notes, les quartes, quintes, sixtes et octaves, ainsi que pour le trille, les notes d'agrémens et les tenues en doubles notes.

LES TIERCES.

Le doigter pour les tierces est moins étendu que pour les notes simples. Comme on ne peut faire tout au plus que quatre doubles notes de suite, sans changer de position de doigts et de main, on est obligé nécessairement de passer les doigts plus souvent que dans les simples notes.

Les tierces se font avec le 2^e et 4^e doigts ensemble; le 3^e et le 5^e, le pouce et le 3^e, le pouce et le second doigt.

La position des touches noires exige quelquefois, qu'on mette le pouce et le 4^e doigt ensemble, et le 2^e et 3^e doigts; mais il ne faut jamais employer le 2^e et 5^e doigts ensemble, ni le 3^e et le 4^e et rarement le pouce avec le petit doigt, à moins que la liaison des sons et la suite du passage ne l'exigent indispensablement.

Exemple 65.

Musical score for guitar, labeled 'Exemple 65' and 'Beispiel 65'. It shows two systems of music. The first system is labeled 'Main droite. Rechte Hand.' and 'Main gauche. Linke Hand.'. The music is written in a key with one flat. The right hand part is in the treble clef and the left hand part is in the bass clef. Both parts include detailed fingerings (1-5) and are connected by slurs. The second system continues the piece with similar fingerings.

Jetzt wollen wir die Regeln der Fingersetzung angeben, für die Terzen oder Doppelgriffe, für die Quartes, Quinten, Sexten und Octaven; eben so für den Triller, die Verzierungen und das Anhalten der Doppelnoten.

TERZEN.

Die Fingersetzung bey Terzen ist viel kürzer zu fassen als bey einfachen Noten. Da man nur höchstens vier Doppelgriffe nacheinander machen kann, ohne den Fingern und der Hand eine andere Lage zu geben, so muss man nothwendiger Weise die Finger häufiger wechseln, als bey einfachen Noten. Man greift die Terzen mit dem Zweiten und Vierten, mit dem Dritten und Fünften, mit dem Daumen und Dritten, und mit dem Daumen und zweiten Finger.

Doch bringt es die Lage der Obertasten oft mit sich, dass man den Daumen und vierten Finger, und den zweiten und dritten zusammen braucht. Niemals aber darf man dies mit dem Zweiten und Fünften, oder dem Dritten und Vierten, und selten mit dem Daumen und kleinen Finger, es müsste denn die Bindung der Töne oder die folgende Stelle es unumgänglich nöthig machen.

Beispiel 65.

40.

Pour apprendre à soutenir la vibration des sons dans les tierces en changeant de doigt sans quitter les touches.

Den Ton der Terzen durch Fingerwechsel anzuhalten, ohne die Tasten sich heben zu lassen.

Legato.

Quand les tierces se font en détachant les notes extrêmement vite on peut prendre les mêmes doigts pour chaque tierce.

Sollten die Terzen in schneller Bewegung abgestossen werden, so braucht man für jede Terze dieselben Finger.

Doigter des liaisons par deux.

Fingersetzung bey Bindungen von Doppelgriffen.

Doigter pour les tierces liées qui tombent sur de petites touches.

Fingersetzung bey gebundenen Terzen auf Obertasten.

On pourra mettre le pouce sur les touches noires lorsque les notes suivantes se trouveront placées entièrement sur elles, parce que la main se trouve naturellement bien posée .

Der Daumen kann auf die Obertasten gesetzt werden, wenn alle folgenden Noten auf Obertasten liegen, denn so ist die Hand von selbst in einer guten Lage .

Exemple 66.
Beispiel 66.

Gamme chromatique par tierces mineures .

Chromatische Tonleiter in kleinen Terzen .

Main droite seule.
Rechte Hand allein .

Adagio.
Legato .

Allegro .

Main gauche.
Linke Hand.

42. Main gauche.
Linke Hand.

LES QUARTES.

Il ne faut jamais se servir du 4^e et 3^e doigt ensemble, ni du 3^e et 4^e et rarement du 2^e et 3^e, on peut employer tantôt le pouce et le 4^e doigt; le 2^e et le 5^e, le pouce et le 3^e et le pouce avec le 2^e doigt.

QUARTEN.

Nie brauche man den vierten und fünften oder den dritten und vierten Finger zusammen, selten nur den zweiten und dritten, sondern abwechselnd den Daumen und vierten, den zweiten und fünften, den Daumen und dritten, und den Daumen und zweiten Finger.

Exemple 67.

Beispiel 67.

Main gauche.
Linke Hand.

LES QUINTES.

On se servira le moins qu'il sera possible du pouce sur les touches noires, à moins que la suite du passage ne l'exige. Le pouce peut être employé avec les autres doigts, quand la position se trouve sur les touches blanches, dans le cas contraire il faut employer le plus souvent le 2^e et le petit doigt.

Exemple. 68.

QUINTEN.

So wenig wie möglich setze man den Daumen auf Obertasten, wenn die folgende Stelle es nicht erfordert. Der Daumen kann mit allen übrigen Fingern gebraucht werden, wenn die Hand auf den Untertasten liegt, ausserdem brauche man in der Regel den zweiten und kleinen Finger.

Beispiel. 68.

Main droite.
Rechte Hand.

1173 A.

44 Main droite.
Rechte Hand.

Main gauche.
Linke Hand.

LES SIXTES.

Comme les Sixtes exigent une plus grande extension des doigts, on ne doit se servir que du pouce avec le 4^e, 5^e ou 3^e doigt ou du 2^e avec le 5^e et quelquefois du pouce avec le 2^e.

Lorsque les Sixtes sont liées, il ne faut pas se servir du même doigt deux fois de suite, mais on peut le faire quand elles sont détachées.

Exemple. 69.

SEXTEN.

Die Sexten erfordern eine grössere Ausdehnung der Finger, Man brauche daher den Daumen nur mit dem vierten, fünften oder dritten Finger, oder den Zweiten mit dem Fünften, und zuweilen den Daumen mit dem Zweiten.

Bey einer Bindung der Sexten brauche man nie denselben Finger zweymal hintereinander, wohl aber bey der Abstossung.

Beispiel. 69.

Main droite.
Rechte Hand.

Doigter pour lier les sons d'une note à l'autre sans interruption.

Fingersetzung, den Klang zweyer Noten ohne Unterbrechung zu binden.

Main droite.
Rechte Hand.

1173 A.

Main gauche.
Linke Hand.

Les Septièmes ayant les mêmes principes de doigter que les Octaves, on a cru inutile d'en donner un exemple.

Da die Septen in der Fingersetzung denselben Regeln folgen, als die Octaven, so hat man sie übergangen.

LES OCTAVES.

OCTAVEN.

Les Octaves exigent une très grande extension des mains, et il y a peu d'enfants qui puissent les faire avant l'âge de douze ans. Il faut aussitôt que les élèves pourrout embrasser l'étendue d'une octave, qu'ils s'exercent aussi souvent avec la main droite, qu'avec la main gauche, afin de donner autant de facilité à l'une qu'à l'autre.

Eine noch grössere Ausdehnung der Finger erfordern die Octaven, daher wenige Kinder vor dem zwölften Jahre sie greifen können. Sobald der Schüler dies kann, übe er sich anhaltend, sowohl mit der rechten als linken Hand, um Beyden gleiche Geschicklichkeit zu verschaffen. Man greift die Octaven nur mit dem Daumen und dem fünften oder vierten Finger.

On ne peut doigter les Octaves qu'avec le ponce et le 5^e ou le 4^e doigt. Il est très difficile de bien lier les sons en les faisant; mais on peut y parvenir en glissant la main d'une touche à l'autre sans la relever et par le moyen du 5^e et du 4^e doigt qu'on substitue souvent l'un à l'autre, ce moyen est plus facile pour la main droite en descendant et la main gauche en montant que pour monter avec la main droite et descendre avec la gauche.

Die gute Bindung mehrerer Octaven ist sehr schwierig, aber sie ist doch möglich, indem man die Hand, ohne sie wieder aufzuheben, von einer Taste auf die andere gleiten und oft indem man den fünften und vierten Finger mit einander wechseln lässt. Dies Letztere ist leichter, wenn die rechte Hand abwärts und die Linke aufwärts geht, als im umgekehrten Falle.

La manière de les détacher est bien plus facile parce qu'il ne s'agit que de porter la main d'une touche à l'autre en la relevant à chaque note; cependant, pour les faire dans la grande vitesse, il faut encore beaucoup d'exercice pour parvenir à les exécuter correctement, et c'est ici le seul cas où l'on puisse roidir l'avant bras, le poignet et les doigts, afin de conserver toujours l'extension nécessaire. Lorsqu'il y a une suite d'Octaves à faire avec la même main dans des tons où il y a des dièses ou des bémols, il faut mettre le 4^e doigt sur les touches noires et le 5^e sur les blanches, c'est un moyen de faciliter l'exécution des passages en octaves dans un mouvement vif.

Viel leichter ist die Abstossung, indem man die Hand nur von einer Taste zur andern hüpfen lässt und sie bey jeder Note wieder aufhebt, doch um dies in schnellem Tempo richtig zu machen, braucht man schon viel Uebung. Dies ist auch der einzige Fall, wo Unterarm, Handgelenk und Finger steif seyn dürfen, um die nöthige Ausdehnung der Finger zu erhalten. Soll eine Hand mehrere Octaven hinter einander spielen, in Tonarten wo Kreutze oder Bee vorgezeichnet sind, so setze man den vierten Finger auf die Ober-, und den fünften Finger auf die Untertasten, dies erleichtert den Vortrag von Stellen in Octaven bey schneller Bewegung.

Exemple. 70.

Beyspiel. 70.

46. Main droite.
Rechte Hand.

Legato.

Main gauche.
Linke Hand.

Legato.

Les deux mains ensemble.
Beide Hände zusammen.

DU TRILLE QU'ON A NOMMÉ IMPROPREMENT CADENCE.

Le trille se fait de la main droite avec le 2^e et 3^e doigt, ou le 3^e et 4^e, ces deux moyens sont également bons. Lorsqu'il faut prolonger le trille plus longtemps, on se sert du 2^e et 4^e doigt ce qui le rend très brillant et bien moins fatigant.

Il faut s'exercer à faire le trille de plusieurs manières parce qu'une seule ne peut s'employer également dans tous les tons.

L'élève doit s'attacher particulièrement à l'étude du trille qui forme un des plus grands ornemens de la musique; la rapidité ne suffit pas, il faut encore y joindre la netteté et un martellement égal des deux sons qui le forment.

La musique moderne exige qu'on sache faire le trille des deux mains et de tous les doigts indistinctement. Il faut donc les étudier avec le ponce et le 2^e doigt aussi bien qu'avec le 4^e et le 5^e ou avec le 5^e et le 3^e. Le trille que l'on fait le plus communément de la main gauche, s'exécute avec le ponce et le 2^e doigt.

Il faut prendre pour règle du doigter des trilles que, si la note qui termine le trille qu'on fait avec la main droite, se trouve sur une touche noire, on doit toujours le faire avec le 4^e et 3^e doigts afin d'avoir un doigt disponible pour cette touche; mais lorsque le trille termine par une touche blanche, on peut se servir à volonté du 2^e et 3^e, du 3^e et 4^e, du 5^e et 4^e et du 5^e et 3^e, selon la nature du trait ou chant.

VOM TRILLER, SONST AUCH UNRICHTIG CADENZ GENANNT.

Den Triller macht die rechte Hand mit dem zweiten und dritten oder dritten und vierten Finger. Beydes ist gleich gut. Soll er länger angehalten werden, so nimmt man den zweiten und vierten Finger, dadurch wird er sehr lebhaft und weniger ermüdend.

Man übe ihn auf verschiedene Arten, denn eine und dieselbe Art kann man nicht in allen Tonarten brauchen.

Der Schüler verwende vorzügliche Sorgfalt auf den Triller, denn er ist eine der trefflichsten Verzierungen in der Musik. Schnelligkeit allein ist nicht genug, Zierlichkeit und ein gleichmässiges Anschlagen der beyden Töne sind eben so nöthig.

Die neuere Musik erfordert, dass man den Triller mit beyden Händen und allen Fingern ohne Unterschied machen könne. Man übe ihn daher eben so mit dem Daumen und dem zweiten Finger als mit dem Vierten und Fünften oder dem Fünften und Dritten. Die linke Hand macht ihn in der Regel mit dem Daumen und dem zweiten Finger.

Ist die Note welche den Triller in der rechten Hand beendet, eine Obertaste, so ist die Regel der Fingersetzung, ihn mit dem vierten und dritten Finger zu machen, um für jene Taste einen Finger in Bereitschaft zu haben. Ist diese Endnote aber eine Untertaste, so kann man nach Belieben den zweiten und dritten oder

On ne doit jamais faire le trille avec le ponce et le 2^e doigt de la main droite, à moins qu'on ait d'autres notes à tenir ou à faire parler en même tems.

dritten und vierten, oder fünften und vierten oder fünften und dritten Finger nehmen, wie es die Art des Ausdrucks oder Gesangs mit sich bringt.

Die rechte Hand darf den Triller nie mit dem Daumen und zweiten Finger machen, ausser wenn man noch andere Noten zu derselben Zeit anzuschlagen hätte.

Exemple 71.

Main droite.
Rechte Hand. ou
oder

Signe.
Zeichen.

Exécution.
Ausführung.

Beyspiel 71.

ou
oder

Trille terminée

Geendigter Triller.

Quelquefois on prépare le Trille de cette manière.

Zurweilen bereitet man den Triller so vor.

Mordant.
Mordent.

Trille lié à la note précédente

Triller mit der vorhergehenden Note verbunden.

Exercice.

Uebung.

V. S.

The page contains seven systems of musical notation. Each system consists of a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The music includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. Some systems have specific annotations:

- System 5: "Autre doigtier. Andrer Fingersatz. 3 2 3 1 5 2 3 1 3 2 3 1" and "Meme main. 1 dieselbe Hand." with a circled '1'.
- System 6: "5 3 5 3" and "5 3" above the piano staff.
- System 7: "1 2 1 2 1 2" and "1 2 1" below the piano staff.

Main gauche .
Linke Hand :

Le trille double est très brillant sur le Piano, mais il demande d'autant plus de travail, qu'il est très difficile à exécuter avec rapidité et netteté.

On le fait avec le 2^e et 4^e doigts sur la tierce supérieure, et avec le pouce et le 3^e doigt sur la tierce inférieure, quand la note la plus basse se trouve sur une petite touche, on doit alors prendre la tierce inférieure avec le 2^e et le 4^e doigts, et le pouce avec le 5^e doivent toucher la tierce supérieure.

Les trilles se doignent sur toutes les touches blanches de même que celui-ci :

Der Doppeltriller macht auf dem Pianoforte eine vorzügliche Wirkung, aber er kostet auch mehr Mühe und Fleiß, um ihn schnell und zierlich zu geben.

Man macht ihn mit dem zweiten und vierten Finger auf der obern, und mit dem Daumen und dem dritten Finger auf der untern Terze. Ist die tiefste Note eine Obertaste, so nehme man die untern Terz mit dem zweiten und vierten, und die Obere mit dem Daumen und kleinen Finger.

Die Fingersetzung des Trillers auf den Untertasten ist wie folgt :

Les Trilles se doignent sur toutes les touches blanches de même que celui-ci.

Auf allen Untertasten werden die Triller, wie folgender, gemacht.

Exemple 72 .

Beispiel 72 .

Signe .
Zeichen .

Exécution .
Ausführung .

Trille par sixte.
Sextentriller.

The first system of musical notation for 'Trille par sixte' consists of two staves. The upper staff shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a few notes and rests. The lower staff shows a bass clef with the same key signature and time signature, featuring a dense sequence of sixteenth-note trills with various fingering numbers (1-5) written above the notes.

The second system continues the 'Trille par sixte' exercise. The upper staff has a treble clef, one sharp, and common time, with some notes and rests. The lower staff has a bass clef, one sharp, and common time, with a complex pattern of sixteenth-note trills and rests, including fingering numbers.

The third system continues the 'Trille par sixte' exercise. The upper staff has a treble clef, one sharp, and common time, with notes and rests. The lower staff has a bass clef, one sharp, and common time, with a pattern of sixteenth-note trills and rests, including fingering numbers.

Exécution.
Ausführung. Trille par Quartes.

Quartentriller.

The first system of 'Trille par Quartes' consists of two staves. The upper staff has a treble clef, one sharp, and common time, with notes and rests. The lower staff has a bass clef, one sharp, and common time, with a pattern of sixteenth-note trills and rests, including fingering numbers.

Exécution.
Ausführung.

The second system of 'Trille par Quartes' consists of two staves. The upper staff has a treble clef, one sharp, and common time, with notes and rests. The lower staff has a bass clef, one sharp, and common time, with a pattern of sixteenth-note trills and rests, including fingering numbers.

Exécution.
Ausführung.

The third system of 'Trille par Quartes' consists of two staves. The upper staff has a treble clef, one sharp, and common time, with notes and rests. The lower staff has a bass clef, one sharp, and common time, with a pattern of sixteenth-note trills and rests, including fingering numbers.

LES NOTES D'AGRÈMENS.

VON DEN VERZIERUNGEN.

Il est des agréments que l'on peut rendre sans changement de doigts, et d'autres, où il est nécessaire de varier leur position, pour être bien placé pour la suite du chant.

Quand l'agrément est placé sur une touche noire et la note qui suit après, à la distance d'une quinte ou sixte au dessus, on doit alors le faire de manière que le 2^e doigt soit placé sur une touche noire pour pouvoir atteindre avec facilité les touches suivantes.

Manche dieser Verzierungen kann man ohne Fingerwechsel geben; bey andern hingegen ist es durchaus erforderlich, ihre Lage zu ändern, um eine gute Fingersetzung für die folgende Stelle zu haben.

Liegt das Nötchen auf einer Obertaste und ist die folgende Note um eine Quinte oder Sexte weiter oben, so suche man immer den zweiten Finger auf die Obertaste zu bringen, um die folgenden Noten ohne Mühe erreichen zu können.

Exemple 73.

Beispiel 73.

Signe .
Zeichen .

Exécution .
Ausführung .

The musical score for Example 73 is presented in two columns. The left column is labeled 'Exemple 73' and the right column is labeled 'Beispiel 73'. Each column contains two parts: 'Signe' (Sign) and 'Exécution' (Execution). The 'Signe' part consists of a single staff of music with various ornaments and fingerings indicated above the notes. The 'Exécution' part consists of two staves of music, with the upper staff containing the main melody and the lower staff containing a bass line. Both parts include numerous fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs) throughout the piece. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music book.

Exécution .
Ausführung .

Exécution .
Ausführung .

Exécution .
Ausführung .

Two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a series of notes and rests, followed by a bass clef staff with similar notation. The second system shows a treble clef staff with notes and rests, followed by a bass clef staff with notes and rests, including some fingerings like '+ 3 2 1 0'.

LE DOIGTER DES ACCORDS .

FINGERSETZUNG DER ACCORDE .

Il faut placer les doigts de manière que la position de la main ne présente aucune gêne; quand il y aura quatre notes à toucher ensemble ou séparément avec la main droite et qu'il s'y trouvera une tierce (surtout si elle est mineure et si elle est formée par une touche blanche et une noire.) dans le haut de l'accord, il faudra se servir du 4^e et 5^e doigts; s'il y a une quarte dans le haut, on emploiera le 3^e et 5^e; la même règle doit servir en sens inverse pour la main gauche .

Die Fingersetzung darf nie die Hand gezwungen erscheinen lassen. Soll die rechte Hand vier Noten zugleich oder nach einander anschlagen, und findet sich in der Höhe des Accordes eine Terze (vorzüglich wenn diese eine kleine ist und aus einer Ober- und Untertaste besteht,) so nehme man den vierten und fünften Finger, ist aber in der Höhe eine Quarte, so brauche man den dritten und fünften. Dieselbe Regel gilt nur umgekehrt für die linke Hand .

Exemple . 74 .

Beispiel . 74 .

Two systems of musical notation. The first system is labeled 'Main droite. Rechte Hand.' and shows a treble clef staff with chords and fingerings. The second system shows a treble clef staff with chords and fingerings, with the word 'oder' (or) appearing between two different chord progressions.

Accords Arpégés .

Arpeggierte Accorde .

Two systems of musical notation. The first system is labeled 'Accords Arpégés' and shows a treble clef staff with arpeggiated chords and fingerings. The second system is labeled 'Arpeggierte Accorde' and shows a treble clef staff with arpeggiated chords and fingerings.

Dans une suite d'accords, où les notes aigues forment un chant,
il faut presque toujours arpéger les accords.

In einer Folge von Accorden, wo die hohen Töne einen Gesang bilden, muss man die Accorde fast immer arpeggiren.

Andante.
Exécution.
Ausführung.

Legato.

Main droite.
Linke Hand.

This page contains 12 staves of musical notation for guitar, all in bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and techniques such as triplets and slurs. The music is organized into several systems, with some systems containing multiple staves. The notation is dense and detailed, typical of a guitar method book or a collection of exercises.

1173 A.

The image shows five staves of musical notation in bass clef. The notation is dense, with many notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some plus signs (+) and other symbols. The music appears to be a technical exercise or a piece of music with a specific rhythmic character.

LE DOIGTER DES TENUES EN DOUBLES NOTES.

La règle prescrit de ne jamais quitter la note tenue quelque puisse être sa valeur. Quand aux autres notes qu'on est obligé de toucher avec la même main pendant la durée de la note tenue, si leur nombre ne permettait pas de suivre exactement les principes du doigter, il faudrait alors s'en écarter.

Pour bien lier les sons dans les tenues, il faudra substituer un doigt à l'autre sur la même touche, sans la frapper de nouveau; par ce moyen la main conservera toujours une position favorable pour la suite du trait qu'on aura à faire pendant les tenues, et l'on parviendra à les bien exprimer.

FINGERSETZUNG BEY ANHALTUNG VON DOPPEL-NOTES.

Niemals, ist die Regel, darf man die zu haltenden Töne fahren lassen, was auch immer der Werth der Note seyn mag. Lässt die Zahl der übrigen Noten, welche man während der Haltung mit derselben Hand zu spielen hat, nicht zu, genau den Regeln der Fingersetzung Folge zu leisten, so kann man dreist von ihnen abweichen. Um die Töne bey einer solchen Haltung richtig zu binden, setze man auf dieselbe Taste einen Finger an die Stelle des andern, ohne von neuem anzuschlagen; dadurch kann die Hand stets eine günstige Lage für die folgende Stelle annehmen, die noch während der Haltung zu machen ist, und man wird es bald dahin bringen, sie recht gut zu geben.

Exemple 75.

Beyspiel 75.

The image shows two examples of musical notation, labeled 'Exemple 75' and 'Beyspiel 75'. The notation is in treble clef and shows the right hand. It features complex rhythmic patterns and fingerings. The first example is labeled 'Main droite, Rechte Hand' and shows a series of notes with various fingerings. The second example is a more complex piece with many notes and rests, also with fingerings. The notation is dense and technical.

The right-hand part of the score consists of ten staves of music in treble clef. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature changes from one flat to two flats, and then to two sharps. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Main gauche.
Linke Hand.

The left-hand part of the score consists of four staves of music in bass clef. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes. There are several slurs and accents throughout the piece. The key signature changes from one flat to two flats, and then to two sharps. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Andante.

Allegro.

V. S.



Telles sont les règles principales du doigter, celles qu'il importe de suivre exactement; nous nous abstenons de donner les règles secondaires qui compléteraient cette partie de la méthode, parce que l'extrême multiplicité des observations qu'elles nécessiteraient nous entrainerait au delà des bornes de notre ouvrage. Le nombre de ces observations étant égal aux combinaisons infinies que peuvent présenter les riches variétés de l'art musical. L'exercice fréquent des gammes et des passages que nous indiquons sera suffisant pour mettre les élèves en état d'y suppléer.

Nous conseillons à ceux qui auront étudié d'après cette méthode, de ne jouer que des morceaux composés par de grands maîtres, dont les talens d'exécution sur le piano soient bien connus, parce que leurs ouvrages sont écrits de manière à prescrire, pour ainsi dire, l'application des règles d'un bon doigter. L'élève qui se sera formé d'après une telle musique pourra se permettre de jouer tout indistinctement, car ayant pris l'habitude des bons principes, il ne lui sera plus possible de s'en écarter.

La musique de Piano est ordinairement composée pour de grandes mains, il faudra donc se servir pour les enfans d'une musique faite exprès pour eux, il faut de plus qu'elle soit d'une difficulté graduelle, afin qu'ils ne fassent pas de contorsions et qu'ils ne doigter pas contre les principes.

Nous recommandons surtout, d'exercer la main gauche autant que la main droite, afin que l'exécution ne présente jamais une partie faible à côté d'une partie brillante.

On est obligé quelquefois d'employer un doigter différent pour rendre un même passage, selon l'expression, les nuances et le mouvement qu'on doit lui donner, le même trait exécuté Presto exigera quelquefois un autre doigter dans un mouvement lent.

Dans un mouvement vif, les doigts doivent toujours être préparés d'avance pour les traits qui suivent, et on choisira de préférence le doigter le plus naturel, celui enfin, où il y aura le moins à passer les doigts et qui tombe le plus facilement sous la main.

Le mouvement lent laissant plus de tems pour conduire ses doigts, il faut plus de régularité et de combinaison dans le doigter, pour soutenir la vibration des sons qu'on est obligé de faire sentir l'expression du chant.

Pour compléter cet article on trouvera des exercices pour les deux mains, à la suite des exemples du doigter.

Exercices et Exemples de doigter pour la main droite :



Quand le passage va vite, il faut le doigter ainsi :



Dieses sind die Hauptregeln der Fingersetzung, deren genaue Befolgung von äusserster Wichtigkeit ist. Jene untergeordneten Regeln, welche diesem Theile unsrer Schule noch angehören, übergehen wir, da die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der dazu nöthigen Bemerkungen uns über die Grenzen unseres Werks fortreißen würde. Dieser Bemerkungen sind eben so viel, als jener zahllosen Verbindungen, welche der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Tonkunst uns darbietet; doch wird häufige Übung der angegebenen Tonleiter und Stellen dem Schüler in diesem Punkte leicht aushelfen können.

Denjenigen, welche in ihrem Studium unserer Schule folgen, rathen wir, nur Stücke von grossen Meistern zu spielen, deren Talente im Vortrage auf dem Pianoforte bekannt sind; denn ihre Werke geben gleichsam eine Anwendung der Regeln einer guten Fingersetzung. Bildet sich der Schüler in einer solchen Musik aus, so wird er mit der Zeit alles ohne Unterschied spielen dürfen, denn ist die Anwendung der guten Regeln in Gewohnheit übergegangen, so wird er sich nie wieder von ihnen entfernen können.

Gewöhnlich ist die Pianoforte Musik für grössere Hände geschrieben. Kindern gebe man daher Solche, welche besonders für sie gemacht ist, und deren Schwierigkeiten sich stufenweise vermehren, sonst kommen die Kinder leicht zu Verdrehungen und falscher Fingersetzung.

Vor allem empfehlen wir noch, ja die linke Hand eben so sehr zu üben als die Rechte, damit im Vortrage die eine nicht stumpf, während die andere sich auszeichnet.

Die Bedeutung, der Ausdruck und die Bewegung erfordern oft in derselben Stelle eine verschiedene Fingersetzung, so werden oft im Presto die Finger ganz anders gebraucht, als in langsamer Bewegung.

Im raschen Tempo müssen die Finger schon immer im voraus für die folgende Stelle bereit seyn, man nehme immer die natürlichste Fingersetzung, nemlich die, wo man am wenigsten überzusetzen braucht, und alles leicht in die Hand fällt.

In langsamem Tempo hat man zur Wahl der Fingersetzung mehr Zeit; sie erfordert daher mehr Regelmässigkeit und eine bessere Verbindung, um zu dem Ausdruck des Gesangs die Töne gehörig anzuhalten und bemerkbar zu machen.

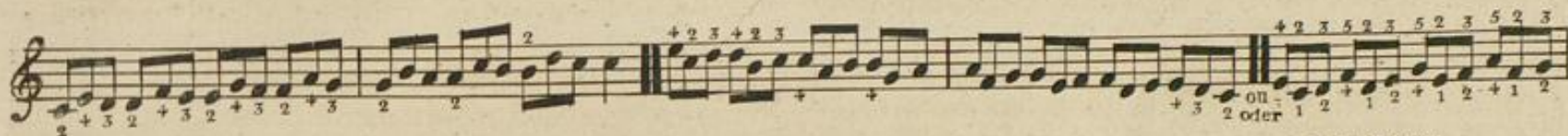
Zur Vollständigkeit dieses Abschnitts fügen wir den Beyspielen der Fingersetzung noch einige Uebungen für beyde Hände hinzu.

Uebungen und Beyspiele für die Fingersetzung der rechten Hand :



Le doigt de ce dernier passage peut se faire de même dans tous les tons.

Die Fingersetzung der letzteren Stelle kann in allen Tonarten dieselbe bleiben.



Ce passage peut se faire dans tous les tons avec le même doigt.

Auch in dieser Stelle bleibt sie in allen Tonarten dieselbe.



Tous ces passages peuvent se doigter de la même manière dans tous les tons, en ayant soin de ne pas mettre le pouce sur les bémols ou dièses qui se rencontreront dans les autres tons, et de substituer le second doigt au pouce.

Alle diese Stellen behalten in allen Tonarten dieselbe Fingersetzung, nur hüte man sich bey andern Tonarten den Daumen auf vorkommende Bee oder Kreutze zu setzen, sondern brauche statt dessen den zweiten Finger.

The page contains ten staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages. Fingerings (1-5) and accents (+) are indicated throughout. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Quand le passage suivant se fera très rapidement dans tous les tons où il y a peu de dièses ou bémols, on le doigtera avec le 2^e et 4^e doigts.

Soll folgende Stelle sehr rasch und zwar in einer Tonart gespielt werden, wo wenig Kreutze oder Bee vorkommen, so greife man sie mit dem zweiten und vierten Finger.

A single staff of musical notation, continuing the technical exercise. It features rapid sixteenth-note passages with fingerings (1-5) and accents (+) indicated. The notation is similar to the previous staves, focusing on speed and precision.

En Sol.
In G.
En Sol.
In G.
En Si^b
In B.

Autre espèce de passage.

Ein anderes derselben Stelle.

Exercice pour accoutumer les doigts à tomber juste sur des touches éloignées.

Uebung die Finger richtig auf entferntere Tasten fallen zu lassen.

Main droite
Rechte Hand.

The page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate fretting patterns, often involving double stops and complex fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. Symbols such as '+' and 'x' are used to denote specific techniques or fret positions. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'en Mi b' and 'In Es.' followed by a final staff of music.

1173 A .

V. S.

in E

en Ut.
in C.

en Si^b.
in B.

en Mi^b.
in Es.

en Mi^b majeur.
in E^{dur}.

en Ut.
in C.

en Ut.
in C.

en Mi^b.
in Es.

Exercice pour délier les doigts de la main gauche.

Uebungen um die Finger der linken Hand geschmeidig zu machen.

Lentement.
Langsam.

Vivace.

The page contains ten staves of musical notation for the left hand. The first two staves are marked 'Lentement. Langsam.' and the remaining eight are marked 'Vivace.'. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The exercises progress from simple scales to more complex patterns involving triplets and sixteenth notes.

This page contains 12 staves of musical notation, likely for guitar. Each staff consists of a series of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Some staves include '+' signs below the notes, possibly representing natural harmonics. The notation is dense and covers the entire page.

1173 A .

V. S.

This page contains ten staves of musical notation for guitar, likely a piece for guitar solo. The notation includes various fretting techniques such as triplets, slurs, and grace notes, along with detailed fingering instructions (numbers 1-5) and plus signs indicating specific fretting or bending techniques. The music is written in a single system across ten staves. A key signature change is indicated in the fifth staff with the text "en Mi b" and "in Es".

En Mi \flat in Es.

En Mi \flat in E

En Ut in C


En Mi \flat in Es.



En Mi \flat maj in E

V. S.

1173 A.


Avant de donner les airs progressifs, nous ferons connaître quelques signes et abréviations usités dans la musique de Piano.

La double barre  marque la fin d'une pièce, ou d'un morceau.

Les barres pointées  ou  indiquent qu'il faut répéter la reprise d'un morceau qu'on vient de jouer.

Quand il n'y a des points que d'un côté, il ne faut répéter la reprise que du côté des points.

Ehe wir zu den fortschreitenden Übungsstücken übergehen, wollen wir uns mit einigen Zeichen und Abkürzungen bekannt machen, die in der Musik für das Pianoforte gebräuchlich sind.

Der Doppelstrich  zeigt das Ende eines Stückes oder Theiles an.

Die punktirten Doppelstriche  oder  bedeuten die Wiederholung des eben gespielten Theiles.

Sind die Punkte nur auf einer Seite, so wird nur das wiederholt, was auf der Seite der Punkte steht.

ABBREVIATIONS.

ABKÜRZUNGEN.

Exemple Beispiel		Exécution Ausf:		Exemple Beispiel		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	
Exemple Beispiel		Exécution Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	
Exemple Beispiel		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	
Exemple Beispiel		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	

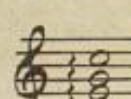
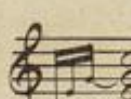
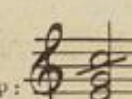
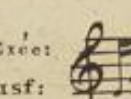
Le mot italien *segue* signifie continue.

Das italienische *Segue* heisst so viel als: fahre fort.

Exemple Beispiel		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	
---------------------	---	----------------	---	---------------	---	----------------	---

Signe d'Arpeggio.

Zeichen des Arpeggio.

Exemple Beispiel		Exéc: Ausf:		Ex: Beisp:		Exéc: Ausf:	
---------------------	---	----------------	---	---------------	---	----------------	---

Tremendo signifie en tremblant.

Tremendo heisst zitternd.

Ex:  Exéc:  Ex:  Exéc: 

Beysp.  Ausf:  Beysp.  Ausf: 

Le mot Arpeggio indique que les notes d'un accord doivent se faire entendre successivement. On peut les exécuter de différentes manières.

Das Wort Arpeggio zeigt an, dass die Töne eines Accords nach einander gegeben werden sollen; man hat hierzu verschiedene Wege.

Exemple.

Beyspiel.

Exécution:  Ausf: 

ou
oder



ou
oder



DES TRIOLETS.

VON DEN TRIOLEN.

Il arrive très souvent dans la musique de Piano d'être obligé de faire des triolets d'une main pendant que l'autre ne fait que des valeurs simples. Il faut que l'élève ait soin de faire les notes qui sont simples bien également, afin que les deux parties soient faites avec la même égalité. Quand il y a dans un mouvement un peu lent trois notes en triolet à faire avec la main droite, pendant que la basse n'en fait que deux, on peut toucher les deux premières ensemble, et laisser passer la note du milieu du triolet toute seule, et retourner la troisième avec la seconde note de basse.

Auf dem Pianoforte muss die eine Hand oft Triolen machen, während die andere nur einfache Noten spielt. Der Schüler bemühe sich diese einfache Noten sehr gleichmässig zu spielen, damit Gleichmässigkeit auf beyden Seiten Statt finde. Wenn die rechte Hand in etwas langsamer Bewegung drey Noten als Triolen spielen soll, während im Bass nur zwey Noten stehen, so greife man auf beyden Seiten die zwey ersten Noten zusammen, spiele die Mittelnote der Triole ganz allein und nehme dann die dritte Note mit der zweiten im Bass zugleich.

Exemple.

Beyspiel.

Andantino. 

Exemple de Triolets marqués 6.

Beyspiel von Sextolen

Allegro. 

Souvent on trouve aussi quatre doubles croches à faire pendant l'espace d'un Triolet à croches simples, cela devient très difficile, parce qu'il est impossible de partager quatre en trois, il faut donc passer les quatre notes dans la même durée que la valeur des trois, et là-dessus il n'y a d'autres règles à établir que de consulter l'oreille.

Oft muss man während einer $\frac{3}{8}$ Triole vier Sechszehntel spielen, welches sehr schwer ist, da 4 sich nicht durch 3 theilen lässt, man halte daher die drey Noten so lange, als die vier, und folge im übrigen nur seinem guten Gehör.



On est obligé souvent de croiser une main par dessus l'autre, ce qui s'indique de différentes manières, on le voit quelquefois par le manque des soupirs d'une partie, on par la position des queues de notes qui sont tournées en l'air pour la main droite, et en bas pour la main gauche: d'autrefois par les lettres d et g, le d indique la main droite et le g la main gauche.

Exemple pour croiser les mains.

The first system consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note patterns, while the left hand plays a similar pattern. The second system continues these exercises, with some notes marked 'sin' and 'd' to indicate hand assignment.

Il y a des passages croisés qui sont marqués sans silences; ce n'est alors que par la position des queues des notes qu'on peut voir avec quelle main on doit les faire.

Es gibt Stellen zum Kreuzen ohne Anzeigen der Pausen; dann muss man blos aus der Richtung der Striche der Noten sehen, mit welcher Hand sie gegriffen werden.

The first system consists of two staves. The right hand plays a series of eighth-note patterns, while the left hand plays a similar pattern. The second system continues these exercises, with some notes marked 'sin' and 'd' to indicate hand assignment.

Il faut avoir soin dans les passages croisés, de lever promptement les doigts et de passer les mains avec vitesse, pour que le trait se fasse sans interruption comme s'il était fait avec une seule main.

Il y a des passages qui offrent une extension que les mains petites ou moyennes ne peuvent atteindre, et par conséquent exécuter: il faut alors supprimer des notes de l'intervalle trop éloigné, en observant de ne jamais supprimer la note la plus haute de la main droite; (car c'est la note essentielle du chant;) ni la plus grave de la main gauche (car c'est la note de basse.) Les notes que l'on aura supprimées pourront se placer à l'octave, pourvu qu'elles n'excèdent pas le chant dans l'aigu, ni la basse dans le grave.

Exemple.

Beispiel.

Andante.

Main droite.
Extension.
Rechte Hand.
Ausdehnung.

Main gauche.
Linke Hand.

Exécution.
Ausführung.

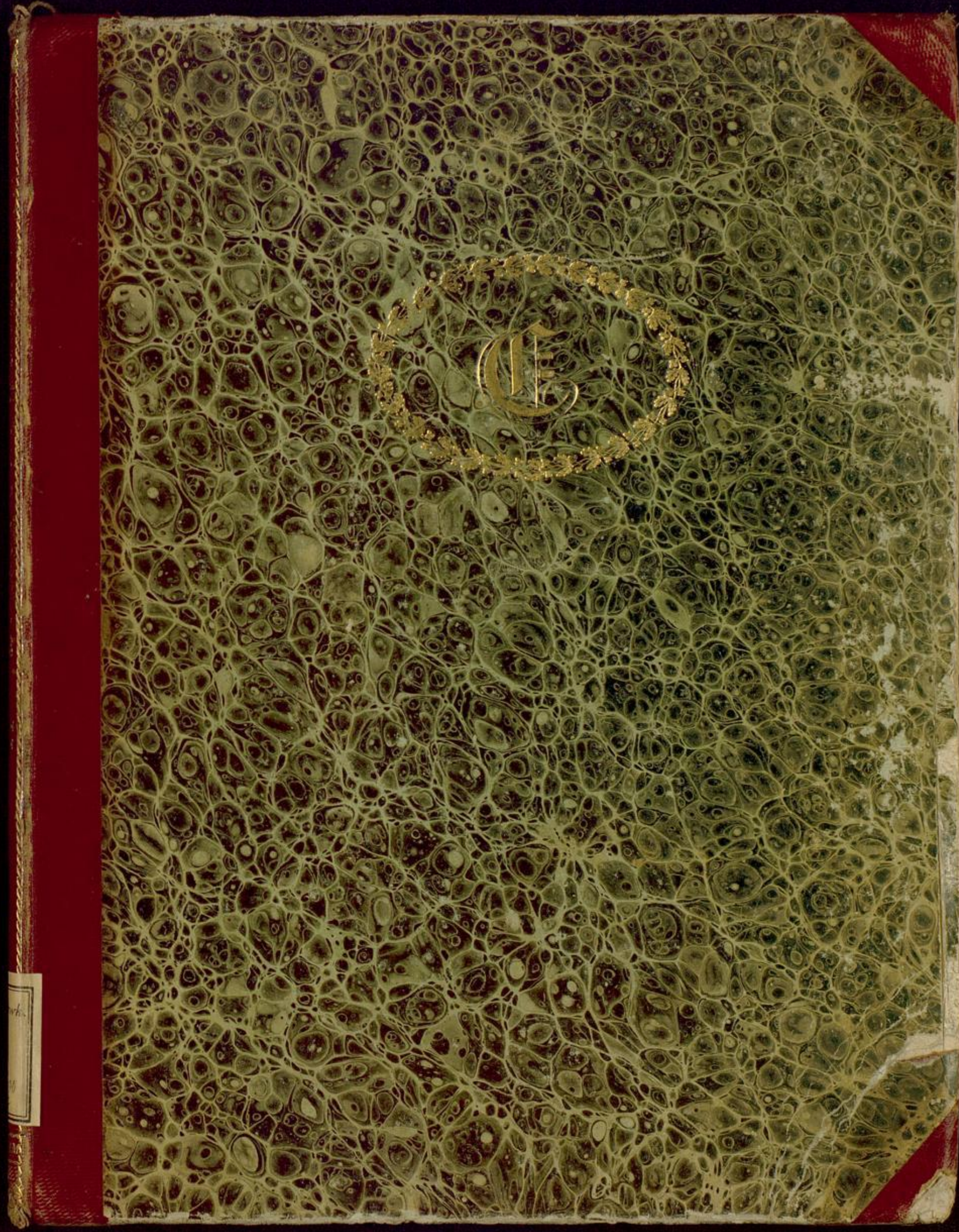
Extension.
Ausdehnung.

Execution.
Ausführung.

The musical score consists of four systems. Each system shows the right and left hands separately, followed by a combined execution view. The first system is marked 'Andante' and includes dynamics 'p' and 'f'. The second system includes dynamics 'p', 'f', and 'p'. The third and fourth systems include dynamics 'p'.



Mus



ork.
17

METHODE

de Piano Forté du Conservatoire

redigée par

L. ADAM

Membre du Conservatoire;

Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement.

I Partie.

PIANO FORTE SCHULE

des Conservatoriums der Musik in Paris

herausgegeben von

L. Adam

Mitglied des Conservatoriums;

Zum Unterrichte in diesem Institute eingeführt.

II. Abtheilung.

Preis 10 frs.

BONN und CÖLN bei N. SIMROCK.

1179.

CINQUANTES LEÇONS PROGRESSIVES.

Doigtées pour les petites mains

II^{de} PARTIE.

Prix 10 Fr.

Tous les airs qui ne portent point de nom d'auteur sont de *M. L. ADAM*,
membre du Conservatoire de Musique à Paris et redacteur de cette
Methode, adoptée pour servir de base à l'enseignement de cette partie
dans les classes de cet établissement.

FÜNFZIG

Vom leichten zum Schwerern fortschreitende

für kleine Hände bezifferte

ÜBUNGSTÜCKE

• *II^{te} Abtheilung*

Preis 10 Fr.

Die Stücke bey welchen der Componist nicht genannt ist, sind
vom *M. L. ADAM*, Mitglied des Conservatoriums in Paris und
Herausgeber dieser Pianoforteschule, die in diesem Fache
dem Unterricht in den klaffen dieser Lehranstalt,
zum Grunde gelegt worden.

BONN und CÖLN bey *N. SIMROCK*.

1173 B.

*
 4^{me} Leçon.
 4^{me} Var :

*
 In synkopierten Noten
 5^{me} Leçon.
 5^{me} Par
 Syncoptes :

*
 Synkopen im Basse.
 6^{me} Leçon.
 6^{me} Var :

Syncoptes
 dans la Basse.

4. * Viertel und Achtel in der rechten Hand.

7^{me} Leçon
7^{me} Variation.

Noires et croch.
dans la main
droite.

D.C. 7^{me} Var

8^{me} Leçon .
8^{me} Variation.

Noires et croch.
dans la Basse .

D.C. 8^{me} Var :

9^{me} Leçon
9^{me} Variation

Triolets
dans la main
droite .

D.C. 9^{me} Var :

10^{me} Leçon
10^{me} Variation

Triolets
dans la Basse .

1173 B .

D.C. 10^{me} Var.

This system shows the beginning of the 10th variation. It consists of a single grand staff with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line. The music is written in a rhythmic pattern of eighth notes with various fingerings indicated by numbers 1-5 and '+' signs.

* Sechzehnthelle in der rechten Hand.

11^{me} Leçon.
11^{me} Var:

Doubles croches
main droite.

This system is for the 11th variation, right hand. It features a treble clef and a 16th-note rhythmic pattern. The notation includes complex fingerings and slurs across the notes.

This system shows the bass line for the 11th variation. It features a bass clef and a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together.

D.C. 11^{me} Var:

This system shows the beginning of the 11th variation, continuing from the previous system. It includes both treble and bass staves with complex rhythmic and fingering patterns.

* Sechzehnthelle im Basse.

12^{me} Leçon.
12^{me} Var:

Doubles croches
dans la Basse.

This system is for the 12th variation, bass line. It features a bass clef and a 16th-note rhythmic pattern. The notation includes complex fingerings and slurs.

This system shows the right hand part of the 12th variation. It features a treble clef and a rhythmic pattern of eighth notes, with some notes beamed together.

D.C. 12^{me} Var:

This system shows the beginning of the 12th variation, continuing from the previous system. It includes both treble and bass staves with complex rhythmic and fingering patterns.

6.

13^{me} Leçon.

Polonaise.

14^{me} Leçon.

Allegro vivace.

15^{me} Leçon.
Mennet.
d'Iphigénie.

Legato.

dar

16. Leçon.

Andante.

Musical notation for the first system of the 16th lesson. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings (1-5) and accents. The bass staff contains a simple accompaniment of eighth notes. The time signature is 2/4.

Musical notation for the second system of the 16th lesson. It continues the treble and bass clef patterns from the first system, with more complex fingerings and accents in the treble staff.

Musical notation for the third system of the 16th lesson. It concludes with a double bar line and the instruction "D.C." (Da Capo) in the treble staff.

17. Leçon.

Mennet.

d'Alceste.

Musical notation for the first system of the 17th lesson. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with various fingerings and accents. The bass staff contains a simple accompaniment of eighth notes. The time signature is 3/4.

Musical notation for the second system of the 17th lesson. It continues the treble and bass clef patterns from the first system, with more complex fingerings and accents in the treble staff.

Musical notation for the third system of the 17th lesson. It continues the treble and bass clef patterns from the first system, with more complex fingerings and accents in the treble staff.

Musical notation for the fourth system of the 17th lesson. It continues the treble and bass clef patterns from the first system, with more complex fingerings and accents in the treble staff.

8.

18^{me} Leçon.

Allemande.

19^{me} Leçon.

Musette

Andantino.

1173 B.

D.C. sin al Fine.

28 * (handwritten)

20^{me} Leçon.
Allemande.

Minore.

p *f*

f D.C. All. Mag. 5 1 2

21^{me} Leçon.
Ungarese.

22^{me} Leçon .

Andantino .

The musical score is divided into seven systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a handwritten '9/8' above the treble staff. The second system has a handwritten '2' above the treble staff. The third system includes dynamic markings 'f' and 'p'. The fourth system has a handwritten '2' above the treble staff and a 'p' dynamic marking. The fifth system has a handwritten '1' above the treble staff. The sixth system has a handwritten '2' above the treble staff. The seventh system concludes with a double bar line and repeat signs. The piece is marked 'Andantino' and contains various technical exercises including scales, arpeggios, and chords with detailed fingerings.

23^{me} Leçon.

Allemande.

D.C. Allem:Mag:

24^{me} Leçon.

Romance

Grazioso.

Il Basso sempre legato.

1173 B.

V.S.

25^{me} Leçon.

Allemande.

Mineur.

26^{me} Leçon.
Air d'Orphée.

Andante
grazioso..

ff Legato. *cres* *f* *p* *rfz* *cres* *fp*

f *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *cres* *f* *dimin* *p*

cres *f* *p* *rfz* *cres*

27^{me} Leçon
d' Armide.

Andante.

p *f p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *fine*

14.

D.C. sin al Fine.

28^{me} Leçon
Valse
de
Mozart.
Andante.

Walzer.

D.C. sin al Fine.

D.C. sin al Fine.

29^{me} Leçon.
Menuet
d'Armide.

D.C. sin al Fine.

Handwritten annotations: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Zum Ueberschlagen der Hände.

50^{me} Leçon
Pour apprend^{re}
à croiser
la main droite
Anglaise.

Munter .

31^{me} Leçon .

Boiteuse .

Gaiment .

32^{me} Leçon .

Romance .

Andantino .
grazioso .

18.

Für die Terzen der rechten Hand.

34^{me} Leçon.

Pour les tierces
de la main
droite
Menuet de
Gluk.

35^{me} Leçon.

Air de danse
de Gluk
Andante
très doux.

First system of musical notation, including two grand staves with treble and bass clefs. The music features various fingerings, slurs, and dynamic markings such as *p* and *f*. The number 19 is in the top right corner.

36^{me} Leçon.
 Pour
 les accords liés
 Menuet d'Haydn
 Legato.

Second system of musical notation, titled "36^{me} Leçon. Pour les accords liés Menuet d'Haydn Legato." It consists of two grand staves with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings like *pp*, *p*, and *ffp*, and a section marked "Suite du menuet pour les staccato." with "staccato" and "fine" markings. The number 1173 B. is at the bottom center, and D.C. sin al Fine. is at the bottom right.

20.

Andante grazioso.

Legato

37^{me} Leçon.

Air de Gluk,
de
l'Echo et Narciss

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante grazioso' and the articulation is 'Legato'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The violin part features intricate fingerings and includes a first ending bracket. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The second system continues the musical score. It features similar notation for both the violin and piano parts, with various fingerings and dynamic markings such as *p*, *f*, and *pp*. The system ends with a double bar line.

1173 B .

38^{me}

Leçon .

Minore .

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The key signature is C major and the time signature is 3/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The violin part features intricate fingerings and includes a first ending bracket. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex fingering and articulation marks.

Second system of musical notation, continuing the piece with various dynamics and technical markings.

Third system of musical notation, ending with the instruction "D.C. Mag." and a repeat sign.

Der erste Theil wird bei der Wiederholung eine Oktave höher genommen.

39^{me} Leçon.
Air de Mozart.
Il faut jouer la première reprise une octave plus haute qu'elle n'est marquée quand on la repete.

Allegretto.

Fourth system of musical notation, starting with a 6/8 time signature and dynamic markings like *pp* and *f*.

Fifth system of musical notation, featuring a repeat sign and dynamic markings like *f*.

Sixth system of musical notation, including dynamic markings like *cres*, *f*, *dim*, and *p*.

Seventh system of musical notation, concluding the piece with dynamic markings like *f* and *p*.

40^{me} Leçon .

Polonoise .

Allegretto .

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The piece is marked *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with *ten:* and fingerings like 3+3, 4+2, 3+2, 1+2, 3+2, 1+3. The bass clef part consists of chords and single notes.

Second system of musical notation. Treble clef part features a melodic line with trills and slurs. Dynamics include *cres* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Third system of musical notation. Treble clef part has a melodic line with trills. Dynamics include *ff* (fortissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef part has a melodic line with trills. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. Treble clef part has a melodic line with trills. Dynamics include *cres* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. Treble clef part has a melodic line with trills. Dynamics include *dim* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Seventh system of musical notation. Treble clef part has a melodic line with trills. Dynamics include *cres* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The bass clef part continues with harmonic accompaniment.

Coda.

f *p* *f*

41^{me} Leçon .
Andante .
 d' Haydn .

p

1 2

p *f* *cres* *f* *p*

f

p *cres* *f*

1 2

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and includes various performance instructions such as *cres* (crescendo), *ten* (tenuto), and *ff* (fortissimo). The notation is highly detailed, with numerous fingerings and articulation marks. The piece concludes with a final *p* dynamic marking.

113 B .

Donaresching

26.

Walzer.

43^{me} Leçon.

Valse de la

Dansomanie.

Musical score for 'Valse de la Dansomanie' in 3/8 time, key of D major. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). It features intricate fingerings, dynamic markings such as *f*, *f*, *f*, *p*, and *f*, and a *fine* marking. The piece concludes with the instruction 'D. C. sin al Fine.'.

44^{me} Leçon.

Allegretto.

Militaire.

d' Haydn.

Musical score for 'Militaire d' Haydn' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two systems of two staves each. It includes dynamic markings like *p* and *f*, and features complex rhythmic patterns and fingerings. The piece ends with a double bar line.

1173 B.

This page contains eight systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous fingering numbers (1-5) placed above and below notes to guide the performer. Dynamics such as *ff*, *p*, and *pp* are used throughout. A *cres* (crescendo) marking is present in the third system. The piece ends with a double bar line at the end of the eighth system.

1173 B.

4.5^{me} Leçon.

Minuetto d'Haydn

Moderato .

The musical score is for a Minuetto by Joseph Haydn, marked Moderato in 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes piano (p) dynamics. The third system features a forte (f) dynamic. The fourth system includes piano (p) dynamics. The fifth system includes forte (f) dynamics. The sixth system concludes the piece. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (+) throughout both the treble and bass staves.

f

ff

Fine.

46^{me} Leçon.

Trio .

pdol

f

pdol

p

D. C. Min :

47^{me} Leçon.

Romance

Grazioso .

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Romance' and 'Grazioso'. Dynamics include *p*, *f*, *pp*, *crec.*, and *dim.*. Fingering numbers (1-5) are provided throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and ornaments. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

32.

pp

f

f

p

f

f

f

f

f

f

49^{me} Leçon

Trio .

d' Haydn .

pp

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* and *pp*.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp*.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *f*.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *dim*.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *ppp* and *f*.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp*.

Seventh system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line with ornaments and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp*.

1173 B.

D. C. Men:

34.

50^{me} Leçon.
Air de danse
de Gluck.

Allegro vivace.

The musical score is written for piano and violin. It consists of seven systems of music. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trill). The tempo is marked *Allegro vivace*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is numbered 1173 B at the bottom.

1173 B .

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a common time signature. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the musical piece, maintaining the same grand staff format. The melodic line in the upper staff shows some chromatic movement, and the bass line continues with a steady accompaniment.

The third system includes fingerings indicated by numbers 1-5 above and below notes. The notation is dense with sixteenth-note patterns in the upper staff.

The fourth system features a key signature change to three flats (B-flat major or D minor) and a time signature change to 2/4. The word "Minore." is written above the treble clef. The dynamics are marked "pp" (pianissimo). Fingerings are clearly indicated throughout.

The fifth system continues in the 2/4 time signature and three-flat key signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

The sixth system includes a repeat sign at the beginning. The dynamics are marked "pp". The notation shows a continuation of the melodic and harmonic themes.

The seventh system concludes the piece on this page. It features a final cadence with a double bar line at the end of the system.

D : C : Magg :

1173 B.

flora in vespere
1823

36.

DUSSEK .

Œuvre . 4 .

Nº 1 .

Passages de differens auteurs pour le doigter .
Stellen verschiedener Meister zum Fingersatz .

Presto .

Œuvre 35 .

Nº 2 .

Allegro .

Nº 3 .

Allegro .

Nº 4 .

Allegro .

Nº 5 .

Allegro .

Nº 6.

Allegro.

Nº 7.

Allegro.

Nº 8.

Allegro.

Nº 9.

Allegro.

38.

Allegro.

Nº 10.

Nº 11.

Nº 12.

Nº 13.

N° 14.

Allegro.

Musical score for No. 14, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

CRAMER.
Œuvre.
1^{re}
N° 15.

Allegro.

Musical score for No. 15, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

N° 16.

Allegro.

Musical score for No. 16, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

N° 17.

Allegro.

Musical score for No. 17, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

Musical score for No. 18, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

N° 18.

Allegro.

Musical score for No. 18, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

Musical score for No. 18, featuring a treble and bass clef with various notes and fingerings.

40 .

Nº 19.

First system of musical notation for No. 19, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (+) above the notes.

Nº 20.

First system of musical notation for No. 20, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (+) above the notes.

Nº 21.

Allegro.

First system of musical notation for No. 21, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked *Allegro.* The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (+) above the notes.

Nº 22.

First system of musical notation for No. 22, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (+) above the notes.

Second system of musical notation for No. 22, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingering numbers (1-5) and accents (+) above the notes.

173 B.

Allegro.

Nº 23.

Allegro.

Nº 24.

Nº 25.

Nº 26.

Nº 27.

42.

Nº 28.

Allegro.

Nº 29.

Allegro.

Nº 30.

Allegro.

Nº 31.

Allegro.

Allegro

Nº 32.

Nº 33.

Envie 16
Nº 34.

2^{me}
Concerto

CE: 25.

Nº 35.

Nº 36.

44.

N° 37.

N° 38.

Mozart .

N° 39.

Allegro.

Œuvre 2 .

N° 40.

Allegro.

N° 41.

Allegro.

N° 42.

Allegro.

N° 43.

Allegro.

Allegro

Nº 44.

Nº 45.

Allegro

Œuvre 4 .

Nº 46 .

46. Allegro.

N° 47.

First system of musical notation for No. 47, featuring a treble clef and a bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in C major. The bass line contains extensive fingering numbers (1-5) for the left hand.

Allegro.

N° 48.

First system of musical notation for No. 48, featuring a treble clef and a bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in C major. The bass line contains extensive fingering numbers (1-5) for the left hand.

Second system of musical notation for No. 48, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

Third system of musical notation for No. 48, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

Fourth system of musical notation for No. 48, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

Fifth system of musical notation for No. 48, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

ADAM.
Œuvre 8.

First system of musical notation for No. 49, featuring a treble clef and a bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in C major. The bass line contains extensive fingering numbers (1-5) for the left hand.

N° 49.
1^{ère} Livraison.

Second system of musical notation for No. 49, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

Third system of musical notation for No. 49, continuing the piece with treble and bass staves and fingering numbers.

Nº 51.

Allegro.

Nº 52.

Allegro.

Nº 53.
Œuvre 8.

2^{me}
Livraison.

Musical score for No. 53, Op. 8, 2nd edition. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The music is in 3/4 time and features many slurs and fingerings.

Allegro.

Nº 54.

Musical score for No. 54, marked Allegro. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time and includes slurs and fingerings.

Allegro.

Nº 55.

Musical score for No. 55, marked Allegro. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time and includes slurs and fingerings.

Continuation of the musical score for No. 55. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time and includes slurs and fingerings.

Nº 56. *Allegro.*

Nº 57. *Allegro.*
Legato.

Nº 58. *Allegro.*
ff

Nº 59.

50. *Allegro*
N° 60

N° 61.

N° 62.

Beethoven .
Œuvre 2 .
N° 63 .

Allegro.
 N° 64.
 Musical score for piano, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

Legato.
 N° 65.
 Musical score for piano, measures 1-8. Treble clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

N° 66.
 Musical score for piano, measures 1-8. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

Allegro.
 N° 67.
 Musical score for piano, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

Musical score for piano, measures 1-4. Treble clef, 2/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

N° 68.
 Musical score for piano, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

Musical score for piano, measures 1-4. Treble clef, 3/4 time signature. Includes fingerings and articulation marks.

52. Allegro.

HAYDN.

CEv. 79.

Nº 69.

Nº 70.

Nº 71.

STEIFELT.

CEuvre 4

Nº 72.

Nº 73.

Allegro

Allegro.
Nº 74. 53.

Nº 75.

Allegro.
Nº 76.

54.

Allegro.

Nº 77.

Musical score for No. 77, featuring a treble and bass clef system. The piece is in 3/4 time and marked *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with detailed fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

Nº 78.

Musical score for No. 78, featuring a treble and bass clef system. The piece is in 3/4 time and marked *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with detailed fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

Nº 79.

Musical score for No. 79, featuring a treble and bass clef system. The piece is in 3/4 time and marked *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with detailed fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

Nº 80.

Musical score for No. 80, featuring a treble and bass clef system. The piece is in 2/4 time and marked *Allegro*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, along with detailed fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and accents. The piece concludes with a double bar line.

ARTICLE SIX.

DE LA MANIÈRE DE TOUCHER LE PIANO
ET D'EN TIRER LE SON.

Il faut se servir d'un instrument dont le clavier soit très égal. Ses touches ne doivent être ni trop dures, ni trop faciles à faire fléchir sous les doigts; car dans le premier cas on seroit obligé, d'y suppléer avec la force de la main, et dans le second les doigts deviendroient faibles et paresseux. Il est essentiel, aussi, que les sons soient bien étouffés aussitôt que l'on quitte la touche, afin qu'ils ne se confondent pas les uns avec les autres.

N.B. Pour qu'un instrument soit bon, il faut, que le son puisse vibrer à peu près la valeur d'une mesure à quatre tems dans un mouvement modéré, en tenant la touche abaissée pendant cette valeur, et qu'aussitôt relevée on n'entende plus aucune vibration.

La plupart de ceux qui touchent du Forte Piano, frappent de toutes leurs forces pour faire les *forte*, ou *fortissimo*; ce défaut est communément celui des accompagnateurs qui n'ont pas assez d'exécution pour toucher une pièce. Nous devons avertir les élèves qui pourroient croire que le moyen d'attaquer l'instrument à force de bras, est celui d'en tirer un beau son; une simple observation sur ce procédé vicieux leur démontrera qu'au lieu de sons harmonieux et purs on n'entend que le bruit fatigant des marteaux et du frottement des touches.

Ce n'est que par le moyen du tact qu'on parvient à tirer de beaux sons; il faut donc s'accoutumer à n'employer que la force des doigts, pour faire ressortir les sons dans le *Forte*, comme dans le *Piano*. Dans un *Pianissimo* même il faut encore donner aux doigts la force de pression nécessaire, autrement le son échapperait.

Que l'élève s'applique donc, après avoir appris à fond les règles du doigter, à ne produire que de l'effet dans tout ce qu'il exécutera; qu'il ne touche jamais une note sur le Piano, sans qu'elle ne lui dise quelque chose; qu'en pressant les touches il n'entende jamais que des sons purs; c'est en imitant la manière de chanter des grands maîtres sur tous les instrumens, c'est en imitant, autant que possible, les diverses inflexions de la voix, de plus riche et le plus touchant de tous, que l'élève parviendra à exprimer les phrases de chant qui seules font le charme de la musique, et sans lesquelles on ne produit jamais qu'un bruit aussi insipide qu'insignifiant; enfin dans les différentes manières d'attaquer les touches, qu'il s'attache à trouver celle qu'il croira la plus propre à rendre l'expression du sentiment indiqué et dont il faut qu'il soit toujours pénétré.

Cependant, si l'élève ne se sent pas ému, en entendant l'exécution parfaite d'un beau chant ou d'un beau morceau de musique, et lorsque lui-même exécute, si ses doigts ne sont pas dirigés par l'impulsion immédiate de son ame; qu'il n'aille pas plus loin, il a atteint les bornes de son talent, et la nature s'oppose à ce qu'il puisse jamais exciter dans ses auditeurs des sensations qu'il n'éprouve pas lui-même.

Quand on parle, on ne s'exprime pas toujours avec le même degré de force, les diverses inflexions de la voix sont déterminées par les affections de l'âme; la musique est comme la parole, soumise aux mêmes loix; comme elle, par la variété de ses sons, de ses mouvemens et par leurs heureuses modifications elle peut parvenir à peindre la pensée; l'art de rendre un morceau de musique, celui de le transmettre fidèlement dans son caractère et avec le sentiment dans lequel il a été conçu, doit donc être l'objet de l'étude assidue des élèves qui aspirent à acquérir un vrai talent d'exécution.

Il faut savoir varier l'expression d'un chant ou d'un passage

SECHSTER ABSCHNITT.

Von dem Anschlage der Tasten und der
Hervorbringung des Tons.

Die Tastatur des Instruments muß gleich seyn; die Tasten dürfen den Fingern weder zu sehr widerstreben, noch zu leicht sinen nachgeben; im ersten Falle würde die Hand zu viel Kraft anwenden müssen; im Letztern würden die Finger matt und träge werden. Eben so muss auch der Ton mit dem Aufheben des Fingers verschwinden, weil er sich sonst mit den Andern vermischt.

Anmerk: Ein gutes Instrument muss den Ton, so lange man die Taste niederdrückt, einen ganzen VierViertel Tackt in gemässiger Bewegung anhalten, aber mit Aufheben des Fingers sogleich ihn verschwinden lassen.

Die Mehrzahl der Piano-Forte Spieler und vorzüglich derer, welche nur begleiten, ohne selbst ein Stück vortragen zu können, schlagen mit voller Kraft auf das Piano Forte, um *forte* oder *fortissimo* zu spielen. Es ist ein Irthum, wenn der Schüler mit der Kraft seines Arms den guten Ton hervorzubringen glaubt, und statt reiner harmonischer Töne wird man nur das widrige Schlagen der Hämmer und Tasten vernehmen.

Nur durch eigenes Gefühl bringt man die angenehmen Töne hervor. Man muß daher sich gewöhnen, nur durch den Druck der Finger die Töne sowohl des *Forte*, als des *Piano* hervorzulocken; selbst im *Pianissimo* muß der Finger den nöthigen Druck geben, um den Ton doch hörbar zu machen.

Kennt der Schüler die Regeln der Fingersetzung aus dem Grunde, so muß er alles mit Ausdruck vorzutragen bemüht seyn; jeder angeschlagene Ton habe seine Bedeutung, und sey rein und vernehmlich. Wie große Meister auf allen Instrumenten ahme er den Gesang, und so viel als möglich, auch die verschiedenen Biegungen der Stimme nach, welche so reich und rührend ist; hierdurch wird er das Gesangreiche ausdrücken lernen, welches allein die Musik so anziehend macht; fehlt dieses, so hört man nur ein fades unbedeutendes Tönen. Endlich suche der Schüler beim Anschlagen der Tasten die angegebene Empfindung wovon er selbst durchdrungen seyn muß, gehörigst auszudrücken.

Fühlt der Schüler nichts wenn ein Anderer gute Stücke mit gehörigem Ausdruck spielt oder singt, oder werden, wenn er selbst spielt, seine Finger nicht vom unmittelbaren Antrieb der Seele geführt, so gehe er nicht weiter; er hat die Grenzen seines Talents erreicht, und die Natur versagt ihm, bey seinen Zuhörern Empfindungen zu erregen, die er selbst nicht fühlt.

Man spricht nicht immer mit gleichem Grad von Stärke, sondern die Stimme biegt sich den verschiedenen Empfindungen der Seele gemäß. Gleiche Gesetze gelten bey der Musik; auch diese malt den Gedanken durch die Mannigfaltigkeit ihrer Töne und Bewegungen, durch die abwechselnde Sanftheit und Stärke. Der Schüler suche durch anhaltenden Fleiß sich die Kunst anzueignen, ein Stück in seinem Charakter und mit dem Gefühl, in welchem es niedergeschrieben ist, getreu vorzutragen; nur so wird er die wahren Eigenschaften eines guten Vortrags erlangen können.

Man muß eine Stelle oder einen Gesang, welcher in dem nemlichen Stücke mehrmals wiederholt ist, mit Verschiedenheit im Ausdruck vorzutragen wissen; aber der, dessen Gefühl hierzu noch nicht genug ausgebildet ist, wage nicht, solche Stellen durch geschmacklose Manieren, oder bedeutungslose Verzerrungen zu verderben.

Die Musik soll rühren und ergötzen; aber nicht Fertigkeit

répété plusieurs fois dans le même morceau de musique, néanmoins, celui dont le sentiment ne sera pas assez exercé pour employer convenablement ce moyen, fera mieux de ne pas risquer de gâter ce passage par des agrémens de mauvais goût, ou par des broderies insignifiantes.

Le but de la musique est de charmer et d'émouvoir; en vain on croiroit pouvoir l'atteindre par la vitesse et la difficulté de l'exécution; ce n'est que par l'expression, le style, la grâce qu'on y parvient; mais il faut pour cela une exécution régulière, beaucoup de précision, et à l'habitude de bien lire la musique et de bien phraser, joindre encore l'habitude de la touche et du doigter de son instrument.

Ce sont les différens moyens de faire les *forte*, les *piano*, les *liaisons*, les *détachés*, les *tenues de sons*, les *retards de notes*, qui concourent tous à faire jouer avec sentiment.

On fera la plus grande attention à ne laisser vibrer le son que le tems juste de la valeur de la note; si l'on prolongeait la vibration on n'entendrait plus qu'une confusion de sons. Si l'on quittoit la note avant que sa valeur fut expirée, on interromproit le chant.

On a souvent des notes à faire qui doivent être tenues, quoiqu'éloignées à une grande distance les unes des autres, il faut alors porter la main très promptement d'une touche à l'autre, sans laisser appercevoir la moindre interruption.

ARTICLE SEPT.

DE LA LIAISON DES SONS, ET DES TROIS MANIÈRES DE LES DÉTACHER.

Un des principaux points pour toucher du *Forte* & *Piano*, est de savoir bien lier les sons d'une touche à l'autre, et on n'y parvient, que par un bon doigter et en faisant résonner les touches avec égalité.

Dans les notes liées la main ne doit jamais se déran-ger sur le clavier. Les liaisons ne pouvant se faire qu'avec les doigts très serrés sur les touches, il ne faut jamais en abandonner une avant que le doigt ne soit placé sur celle qui suit. Les sons doivent s'unir et se fondre les uns dans les autres, si l'on veut parvenir à imiter la tenue de la voix.

Quelquefois l'auteur indique la phrase musicale, qui doit être liée, mais lorsqu'il abandonne le choix du *legato* ou du *staccato* au goût de l'exécutant, il vaut mieux s'atta-cher au *legato* et réserver le *staccato* pour faire ressortir certains passages et faire sentir, par un contraste amené avec art les avantages du *legato*.

Quand il se trouve une liaison marquée sur plusieurs notes de suite, il faut lier les sons pendant toute la durée de la liaison, sans en détacher aucune; mais quand il n'y a que deux notes liées ensemble, et que ces deux notes se trouvent de la même valeur, ou que la seconde en a une moindre, que la première, il faut, pour exprimer cette liaison, aussi bien dans le *forte* que dans le *piano*, appuyer un peu le doigt sur la première et le lever à la seconde, en lui ôtant la moitié de sa valeur, et en touchant la seconde note plus faiblement que la première.

Si la seconde note a plus de valeur que la première ou s'il y avoit un point ou un soupir entre les deux notes, il ne faudroit plus lui donner cette même expression, parce que cela détruiroit l'effet de la liaison.

Quand les notes se suivent avec une liaison et que ces notes ne peuvent former un accord, il ne faut pas rester sur

des Vortrags von schwierigen Stücken bewürkt dieses, sondern Ausdruck, guter Styl, und Anmuth; hierzu bedarf es eines regelmässigen, genauen Vortrags, und einer Fertigkeit, sowohl Noten richtig zu lesen, als auch den Anschlag der Tasten und die Fingersetzung genau zu berechnen.

So giebt man die Abwechselungen des *forte*, des *piano*, der *Bindung*, *Abstossung*, *Haltung* und *Verspätung des Tons*, welche zu einem ausdrucksvollen Vortrage unentbehrlich sind.

Besonders aufmerksam sey man, einen Ton nicht länger zu halten, als er gilt, sonst hört man nur ein verwirrtes Getöse; durch zu frühes Aufheben der Finger würde man den Gesang unterbrechen.

Oft hat man mehrere vielleicht weit von einander entfernte Töne anzuhalten; hier gehe man mit der Hand schnell von einer Taste zur andern, ohne daß man die geringste Lücke vernehme.

SIEBENTER ABSCHNITT.

Von der Bindung der Töne und der dreyfachen Art der Abstossung.

Ein Hauptpunkt, um gut *Piano Forte* zu spielen, ist die Kunst, einen Ton an den andern gehörig zu binden. Der Weg dahin ist eine gute Fingersetzung und ein gleichmässiges Anschlagen der Tasten.

Bey gebundenen Noten darf die Hand nie aus ihrer rechten Lage kommen; weil Bindungen nur durch festes Aufdrücken der Finger auf die Tasten hervorgebracht werden können, so darf man nie die Eine verlassen, ohne die Andere gegriffen zu haben. Die Töne müssen sich vereinigen, und in einander ergiessen, wenn man die Haltung der Stimme erreichen will.

Gewöhnlich sind die zu bindenden Stellen vom Komponisten bezeichnet; überlässt dieser aber das *Binden* oder *Abstossen* dem guten Geschmack des Vortragenden, so bleibe man in der Regel bey der *Bindung*, und behalte sich das *Abstossen* vor, um eine Stelle hervorzuheben, und durch den künstlichen Gegensatz das Angenehme der *Bindung* fühlbar zu machen.

Ist eine Bindung mehrerer auf einander folgenden Noten angezeigt, so müssen die Töne für die ganze Dauer der Bindung unabgesetzt gebunden werden. Sollen aber nur zwey Noten gebunden werden von gleichem Werthe, oder die zweyte von geringerm, als die erste, so muss man, um diese Bindung in *forte* sowohl, als in *piano* auszudrücken, den Finger etwas auf der ersten ruhen lassen, und bey der zweyten heben, so daß man ihr die Hälfte ihres Werthes nimmt, und die zweyte schwächer als die erste anlegt.

Ist aber die erste Note von geringerm Werthe, oder ist ein Punkt oder eine Pause zwischen beyden, so darf man ihr nicht denselben Ausdruck geben, sonst würde man eben dadurch den Effect der Bindung stören.

Folgen die Noten gebunden auf einander, ohne einen

les notes plus que leur valeur, mais seulement les bien lier ensemble.

Akkord zu bilden, so darf man nicht länger auf ihnen verweilen, als sie gelten, sondern nur sie gehörig an einander binden.

Exemple de la manière de lier les sons :

Beispiel einer Bindung :



Quand les notes les plus hautes peuvent former un chant dans les endroits, où il y a une liaison, et que les notes, qui accompagnent ce chant, peuvent former un accord, on peut tenir alors toutes les notes sous les doigts tant que ce même accord peut durer: voyez ci après :

Bilden die höhern Noten einen Gesang an den Stellen, wo die Bindung steht, und sind die begleitenden Noten in einem Akkorde, so kann man die Noten alle, so lange der Akkord dauert, anhalten, wie Folgendes zeigt :



Cette liaison des accords doit s'appliquer pour les basses en sens inverse, c'est à dire, que si la main gauche fait des accords arpégés et qu'il y ait une liaison, il faut l'exécuter, comme ci après :

Diese Bindung der Akkorde gilt im Basse umgekehrt; d. h: wenn die linke Hand arpeggierte Akkorde hat, und eine Bindung da ist, geschieht dieses, wie folgt :



Exemple pour deux mêmes notes liées ensemble :

Beispiel, zwey Noten auf derselben Taste zu binden :

Exemple pour exprimer la liaison de deux notes différentes :

Beispiel, zwey verschiedene Noten zu binden :

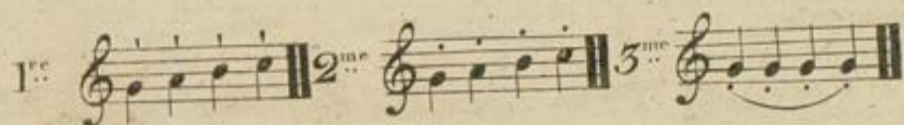


Des trois manières de détacher les notes.

On se sert de trois sortes de signes, pour indiquer le staccato qui sont :

Von den drey Arten der Abstossung.

Für die Abstossung giebt es dreyerley Zeichen als :

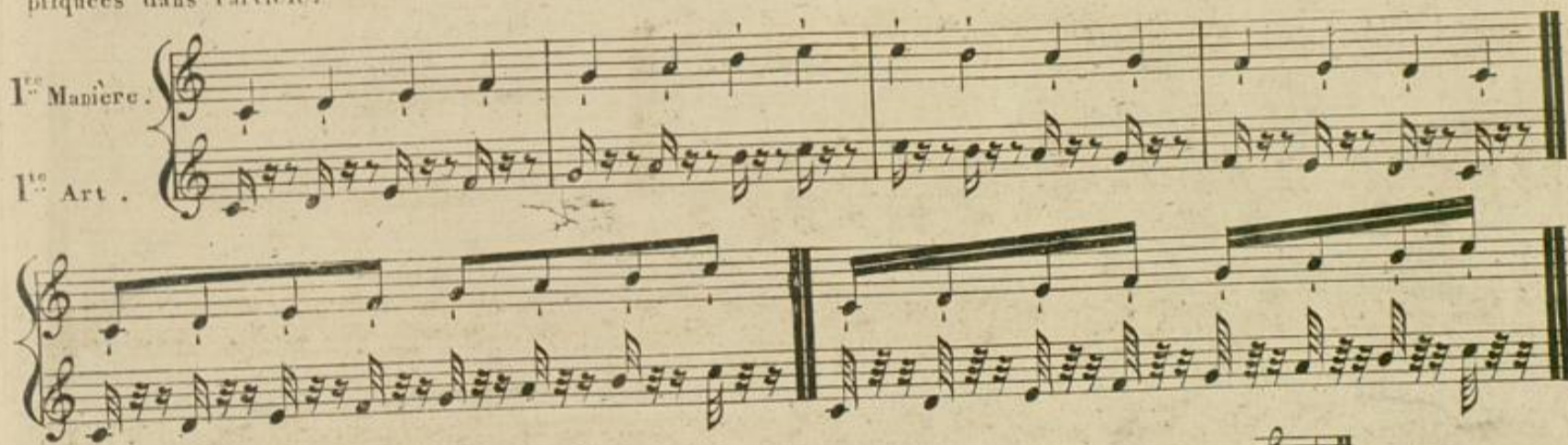


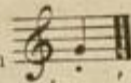
Lorsque la première est employée, il faut prendre la note très sèchement, piquer la touche, et relever aussitôt le doigt, en lui ôtant les trois quarts de sa valeur.

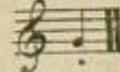
Bei dem ersten nimmt man den Ton ganz trocken, rührt die Taste, hebt schnell den Finger, so das man der Note drey Viertel ihres Werthes nimmt.

Exemple des trois manières de détacher les notes expliquées dans l'article.

Beispiele der drey Arten der Abstossung nach der Erklärung des Abschnitts.



La seconde manière marquée par un  demande à être détachée un peu moins sèchement que la première et se prime en ôtant la moitié de la valeur de la note.

Bey der zweyten Art bezeichnet  muss der Ton etwas weniger trocken abgestossen werden, indem man der Note nur die Hälfte ihres Werthes nimmt.

Exemple :

Beispiel :



La troisième marquée par des points avec une liaison

Bey der dritten Art, bezeichnet mit Punkten, und einer

V. S.

dessus, est la moins détachée de toutes; on appelle *notes portées* celles qui sont marquées avec ce signe et on les exprime en tant seulement la quatrième partie de la valeur de la note.

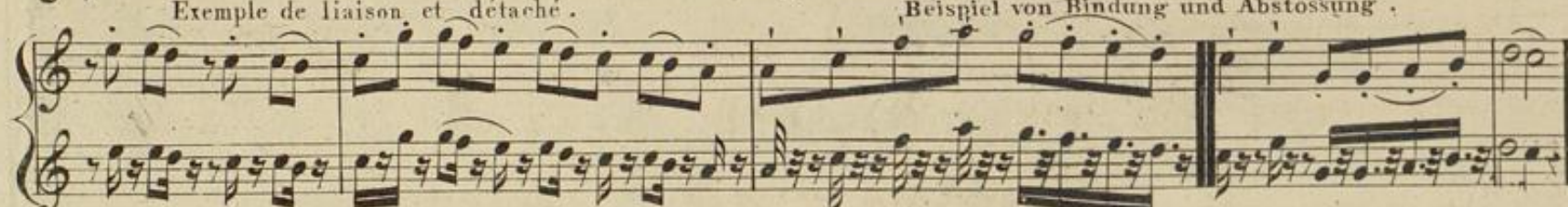
Bindung darüber, wird der Ton noch weniger abgestossen; dies nennt man *die Töne tragen*, welches gebraucht wird, indem man der Note nur ein Viertel ihres Werthes nimmt.

Exemple pour porter les notes :

Beispiel vom Tragen der Noten :

3^{me} Manière. 

Exemple de liaison et détaché. 

Beispiel von Bindung und Abstossung. 

On ne doit nullement *piquer la touche*, mais seulement lever le doigt; cette manière de détacher ajoute beaucoup à l'expression du chant et se fait quelquefois avec un petit retard de la note, qu'on veut exprimer ainsi.

Man lasse ja *die Taste nicht prallen*, sondern hebe den Finger nur. Diese Art der Abstossung trägt viel zum Ausdruck des Gesanges bey, und wird oft durch ein kleines Verzögern der so auszudrückenden Note bewürkt.

Exemple

Beispiel :



Il faut que l'élève fasse la plus grande attention à ces trois manières de détacher. Le *staccato* marqué par les deux premiers signes doit s'exécuter autrement dans un mouvement lent, et on ne le piquera qu'avec l'aide des doigts, sans aucun mouvement du poignet; mais dans un trait de vitesse, où chaque note doit être très détachée et très sèche, il faut faire à chaque note un mouvement du poignet, qui doit être très flexible, pour donner le mouvement nécessaire aux doigts, afin de faire résonner chaque touche séparément, surtout si les notes se trouvent éloignées les unes des autres et avoir toujours la main un peu plus élevée qu'à l'ordinaire.

Diese drey Arten der Abstossung verdienen die volle Aufmerksamkeit des Schülers. Die Abstossung der beiden ersten Arten wird bei langsamer Bewegung nur vermittelst der Finger bewürkt, ohne das Handgelenk zu bewegen; bey raschem Tempo aber muss jede Note hart und kurz abgestossen werden, daher sie eine Bewegung des Handgelenks, welches sehr biegsam seyn muss, erfordert, um den Fingern die nöthige Bewegung mitzutheilen, und jeden Ton abgesondert vernehmbar zu machen, besonders wenn die Noten von einander fern sind. Auch muss die Hand etwas höher gehalten werden, als gewöhnlich.

Exemple :

Beispiel :



ARTICLE HUIT.
DU TRILLE, DES NOTES DE
GOÛT, OU D'AGRÉMENT.

Comme on ne peut soutenir la vibration des sons sur le Piano aussi long tems que sur les instrumens à vent et à archet, on est obligé d'y suppléer par le Trille et par des petites notes. La variété de l'expression des chants, du caractère, et mouvement de chaque passage, s'oppose à ce que l'on prescrive des règles sûres pour l'emploi des notes d'agrément; les compositeurs modernes les indiquent ordinairement, et c'est à l'élève d'observer et d'étudier avec soin les différens signes, dont ils se servent.

Nous avons déjà parlé du doigter du Trille à l'article 5 de cette méthode, et il ne nous reste que très peu de mots à ajouter.

Le Trille est composé d'une *petite note* placée au-dessus de celle qu'on doit triller, et qu'on exécute alternativement avec cette même note.

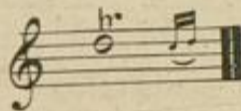
Exemple :



Le Trille doit avoir le degré de vitesse relatif au mouvement et au caractère du morceau.

On se sert du signe suivant, pour marquer cet agrément, en le plaçant sur la note, qui doit être trillée.

Exemple :



Les deux petites notes ajoutées à côté de la grande, servent à indiquer la conclusion du *Trille*.

Le Trille, dans toute son étendue que l'on pratique sur la *cadence finale*, qu'on appelle aussi *point d'orgue* ou *point final*, doit être exécuté comme dans cet exemple :



La *petite note* d'agrément appelée *Appoggiatura* par les Italiens (du mot *appoggiare* appuyer) peut être appliquée au-dessus et au-dessous de la grande note. Elle se marque de la manière suivante.

Exemple :



Lorsqu'on la pose dessus, elle peut former avec la note qui la suit, un intervalle tantôt d'un *ton*, et tantôt d'un *demi-ton*; mais placée au dessous elle doit former constamment un intervalle de *demi-ton*.

ACHTER ABSCHNITT.

Vom Triller, Vorschlägen, und andern
Verzierungen.

Da man auf dem Piano Forte die Schwingung eines Tones nicht so lange unterhalten kann, als auf Streich- oder Blas-Instrumenten, so hilft man sich hier durch Triller und Vorschlags-Noten. Die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, des Charakters, der Bewegung in einer jeden Stelle, lässt nicht zu, für die Vorschläge bestimmte Regeln zu geben. Neuere Komponisten zeigen sie gewöhnlich an, und der Schüler muss sorgfältig die verschiedenen Zeichen beobachten und studieren, deren sie sich dabey bedienen.

Von dem Fingersatz beim Triller ist bereits im fünften Abschnitt gehandelt; nur wenig ist noch hinzuzusetzen.

Der Triller besteht aus einer *kleinen Note* über der zu trillernden Note; beyde werden abwechselnd angeschlagen.

Beispiel :

Die Schnelligkeit des Trillers richtet sich ganz nach der Bewegung und dem Charakter des Stückes.

Man braucht zum Triller folgendes Zeichen, welches über die Note gesetzt wird.

Beispiel :

Die beyden kleinen Noten neben der Grössern bezeichnen den Schluss des Trillers.

Der Triller in seinem ganzen Umfange, wie er bey *Kadenzen* oder *Fermaten* vorkömmt, wird, wie folgt, gespielt :

Das *Vorschlags Nöthen*, von den Italienern *Appoggiatura* genannt, kann über oder unter der Haupt-Note stehen, wie folgendes zeigt.

Beispiel :

Steht es drüber, so bildet es mit der folgenden Note bald einen Zwischenraum von *cinem ganzen*, bald von *cinem halben Ton*; aber unter derselben beständig nur den von *cinem halben Ton*.

V. S.

Exemple :

En dessus .
Über .

Intervalle
d'un Ton .
Tonintervall .

Intervalle
d'un Demi Ton .
Intervall von einem
halben Ton .

En dessous .
Unter

Intervalle
d'un Demi Ton .
Intervall von einem
halben Ton .

Idem .
Eben so .

Beispiel :

La petite note vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note elle-même. Il faut toujours la couler sur la grande note .

Die kleine Note gilt in der Regel die Hälfte der Haupt-Note, welches dieser Letztern abgeht; Man muss sie immer an die Haupt-Note anschleifen .

Exemple :

Execution .
Ausführung .

Beispiel :

Il arrive souvent, que l'on place deux, trois, ou quatre notes d'agrément devant un accord; il faut alors, que ces petites notes soient frappées simultanément avec les grosses notes, qui forment l'accord ou l'accompagnement, comme dans cet exemple .

Oft stehn zwey, drey, oder vier solcher Nötchen vor einem Akkord; dann greift man sie mit den Haupt-Noten, welche den Akkord oder die Begleitung bilden, zu gleicher Zeit, wie aus folgendem erhellet .

Exemple :

Beispiel :

L'agrément que les Italiens appellent *Gruppetto* (petit groupe) et qu'on désigne chez nous sous le nom de *redouble'* ou de *brisé* et dont nous avons parlé à l'article 5 se marque par le signe ∞ .

Die Verzierung, das *Gruppetto* der Italiener, wovon wir im fünften Abschnitt sprachen, wird durch ∞ bezeichnet .

Les exemples que nous avons donnés dans l'art. susdit, é: tant purement relatifs aux principes de doigter, nous allons en indiquer quelques autres, qui serviront de complément .

Die in diesem Abschnitt gegebenen Beispiele bezogen sich blos auf die Fingersetzung, daher noch folgendes zur Ergänzung :

Exemple :

Indication .
Zeichen :

Execution .
Ausführung :

Beispiel :

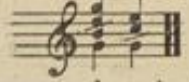
(Extrait de la methode de chant du Conservatoire .)

(Aus dem Werke: Methode de chant du Conservatoire .)

Le signe ∞ placé devant un accord, indique, que les notes qui le composent, doivent se toucher successivement .

Bey dem Zeichen ∞ vor einem Akkorde müssen die Töne desselben einzeln nach einander angeschlagen

les unes après les autres, en commençant par la plus basse. On doit tenir les touches abaissées l'une après l'autre, jusqu'à ce que le tems de l'accord soit terné.

L'accord marqué  s'exécute comme le précédent, avec cette différence, qu'on ajoute une petite note à l'endroit où il est traversé par la ligne.

Le point d'orgue qui se marque ordinairement par un point couronné ☉ ou par le mot Cadenza, indique, que l'auteur laisse à la volonté de l'exécutant, de faire les passages les plus convenables au caractère du morceau. On le termine par un trille.

Il ne faut pas, que l'élève confonde le point d'arrêt avec le Point d'orgue, quoiqu'il soit marqué de même, parce qu'alors il feroit un contre sens très désagréable, en faisant des passages sur le point d'arrêt, qui n'est placé, que pour indiquer un silence indéterminé.

ARTICLE NEUF.

DE LA MÉSURE, DES MOUVEMENS ET DE LEUR EXPRESSION.

Une des premières qualités qu'on exige dans l'exécution de la musique, est d'observer la mesure, sans elle il n'y auroit que de l'indécision, du vague et de la confusion.

Il faut donc, que l'élève s'habitue à jouer ponctuellement en mesure, et tâche de conserver le même mouvement depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin. Il n'est permis d'altérer la mesure, que lorsque le compositeur l'indique, ou que l'expression le commande; encore faut il être très avare de ce moyen.

Quelques personnes ont voulu mettre en vogue de ne plus jouer en mesure, et d'exécuter toute espèce de musique comme une fantaisie, prélude, ou caprice. On croit par là donner plus d'expression à un morceau et on l'altère de manière à le rendre méconnaissable. Sans doute l'expression exige qu'on ralentisse, ou qu'on presse certaines notes de chant, mais ces retards ne doivent pas être continuels pendant tout un morceau, mais seulement dans quelques endroits, où l'expression d'un chant languoureux, ou la passion d'un chant agité exigent un retard ou un mouvement plus animé. Dans ce cas c'est le chant qu'il faut altérer, et la basse doit marquer strictement la mesure.

Dans les mouvemens lents, les retards souvent sont nécessaires pour obtenir la liaison des sons, mais ces retards doivent être imperceptibles, et l'élève ne doit essayer, de les employer, que lorsqu'il est bien sûr d'exécuter parfaitement en mesure.

Nous donnerons à la suite de cet article des morceaux de différens caractères et mouvemens. Il faut que l'élève se pénétre bien de l'expression convenable à chacun de ces mouvemens, et pour le faciliter, nous allons donner l'explication des mots italiens, avec lesquels on les indique.

Des Mouvemens et de leur Expression.

LARGO. Le plus lent des mouvemens. Il doit être exécuté avec un style large et sévère.

werden, indem man mit dem tiefsten anfängt, und jeden Ton bis zum Ende des Akkords anhält.

Ein auf diese Weise  bezeichneter Akkord wird, wie der Vorige gespielt, nur dafs man da, wo der Strich ihn durchschneidet, eine kleine Note hinzusetzt.

Die Kadenz wird entweder mit einem Punkt und einem Bogen darüber ☉ bezeichnet, oder mit dem Worte Cadenza; der Komponist zeigt dadurch an, dafs er es dem Spielenden überlässt, nach Belieben Stellen einzufügen, die dem Charakter des Stückes am angemessensten sind. Man schliesst mit einem Triller.

Der Schüler verwechsle ja den Halt oder die Fermate nicht mit dieser Kadenz, obwohl beyde einerley Zeichen haben, denn dadurch würde er bey einem Ruhepunkt, der nur ein unbestimmtes Schweigen andeutet, grade im entgegengesetzten Sinne noch Stellen hinzufügen.

NEUNTER ABSCHNITT.

Vom Takt, den verschiedenen Bewegungen, und ihren Benennungen.

Eine Haupt Erforderniss des Vortrags ist das Takthalten. Ohne dieses vernimmt man nur ein unbestimmtes, schwankendes, verwirrtes Getön.

Der Schüler gewöhne sich daher aufs pünktlichste den Takt zu beobachten, und suche vom Anfange bis zum Ende eines Stückes in eben derselben Bewegung zu bleiben. Nie darf man den Takt ändern, als wenn es der Komponist anzeigt, oder der Ausdruck es fordert, doch dies Letztere brauche man sehr behutsam.

Man hat sich hin und wieder Mühe gegeben, ein taktloses Spielen in Aufnahme zu bringen, und jedes Stück als Phantasie, Vorspiel, oder Grille (Capriccio) vorzutragen. Man glaubte dadurch dem Stücke mehr Ausdruck zu geben, und entstellte es doch nur bis zur Unkenntlichkeit. Zuweilen erfordert freylich der Ausdruck, gewisse Noten des Gesanges zu ziehen oder zu beschleunigen, aber dies darf nicht das ganze Stück hindurch geschehen, sondern nur, wo der Ausdruck eines schmachttenden oder leidenschaftlich bewegten Gesanges die langsamere oder aufgeregtere Bewegung fordert. In einem solchen Falle kann der Gesang vom Takte abweichen, der Bass bleibt aber genau an ihn gebunden.

Oft ist bei langsamer Bewegung das Anhalten zur Bindung der Töne nothwendig, dies aber darf kaum merklich seyn, und der Schüler wage es nur, wenn er vollkommen taktfest ist.

Diesem Abschnitte folgen einige Stücke von verschiedenem Charakter und Tempo. Der Schüler suche den zu jeder Bewegung passenden Ausdruck wohl aufzufassen, und um dieses zu erleichtern, erklären wir noch die italienischen Benennungen, welche sie bezeichnen.

Von den verschiedenen Bewegungen u ihren Benennungen.

LARGO. Die langsamste aller Bewegungen, in einem ernsten gemessenen Styl.

- GRAVE.** Ce mouvement n'indique pas plus de lenteur, mais plus de sévérité et de gravité.
- LARGHETTO.** Un peu moins lent que **LARGO**. L'expression doit être moins sévère.
- ADAGIO.** Moins lent que **LARGHETTO**. Son expression doit être tendre et pathétique; c'est le mouvement le plus difficile à exécuter sur le *Forté-Piano* à cause de la difficulté de la tenue des sons sur cet instrument.
- ANDANTE.** Moins lent que l'**ADAGIO**. Son expression est plus aimable et son style moins sévère.
- ANDANTINO.** À peu près la même expression que l'**ANDANTE**, mais un degré de lenteur de plus.
- ALLEGRO.** Mouvement gai et vif. Son expression varie suivant les modifications que lui donne l'addition de différentes nuances, telles que: **MAESTOSO** (majestueux) **BRILLANTE** (brillant) **AGITATO** (agité) **MODERATO** (modéré) etc. Ces différentes modifications s'ajoutent aussi aux autres mouvements et les modifient suivant leurs qualités relatives.
- ALLEGRETTO.** Moins vif qu'**ALLEGRO**. Son expression a plus de légèreté, de grace, et de gentillesse.
- VIVACE.** Doit s'exécuter avec plus de feu que l'**ALLEGRO**.
- PRESTO.** Encore plus vivement que le **VIVACE**.
- PRESTISSIMO.** C'est le dernier degré de vitesse; il faut alors mettre toute la prestesse et le feu possible dans l'exécution.

De l'expression des termes ajoutés aux mouvements.

- AMOROSO.** Indique une expression tendre, un mouvement un peu lent, mais très gracieux.
- AFFETTUOSO.** Avec une expression très douce et très mélancolique; son mouvement est relatif à son caractère.
- CANTABILE.** Exige un chant pur, beaucoup de goût, d'âme et de simplicité.
- GRAZIOSO.** Doit être exécuté d'une manière gracieuse, élégante et avec sensibilité.
- LAMENTABILE.** Ne s'emploie que dans les mouvements lents. Il faut lui donner l'expression de la tristesse.
- MODERATO.** Souvent ce terme est employé après celui d'**ALLEGRO**. Il faut alors y mettre moins de gaieté.
- MAESTOSO.** Ce terme ajouté à un mouvement lui donne un caractère majestueux.
- AGITATO.** Ce terme suit quelquefois le mot **ALLEGRO** et doit s'exprimer d'une manière agitée, en lui donnant l'expression du trouble, de la passion, ou du désespoir.
- ASSAI.** Ce terme suit souvent le mot qui donne le mouvement, mais il étend sa signification, comme: **ALLEGRO ASSAI** signifie plus vite et plus gai que l'**ALLEGRO**; **LARGO ASSAI**, plus lent que **LARGO**; **PRESTO ASSAI** plus vite que **PRESTO**, sans jouer cependant **PRESTISSIMO**.
- COMMODO.** Quand ce mot est ajouté au mouvement indiqué, on peut prendre le mouvement le plus commode et qui sera le plus convenable au morceau de musique.
- CON BRIO.** Doit s'exécuter avec force et vivacité.
- CON MOTO.** Ce terme ajouté au mouvement, doit s'exprimer avec plus de mouvement et de chaleur.
- CON ESPRESSIONE** ou **ESPRESSIVO.** Ces termes s'appliquent quelquefois à tout l'ensemble d'un morceau, ou à un

GRAVE. Nicht langsamer, aber noch ernster und feyerlicher.

LARGHETTO. Nicht ganz so langsam und ernst als **LARGO**.

ADAGIO. Noch weniger langsam; im Ausdruck leidenschaftlich und zärtlich; diese Bewegung ist auf dem *Piano Forté* am schwierigsten, weil die Töne nur mit Mühe zu halten sind.

ANDANTE. Weniger langsam als **ADAGIO**; im Ausdruck gefälliger, im Styl nicht so ernst.

ANDANTINO. Fast derselbe Ausdruck wie **ANDANTE**, nur noch etwas langsamer.

ALLEGRO. Munter und lebhaft; der Ausdruck bleibt nicht immer ganz derselbe, sondern richtet sich nach einigen näheren Zusätzen als: **MAESTOSO** (majestätisch) **BRILLANTE** (hervorstechend) **AGITATO** (leidenschaftlich) **MODERATO** (gemässigt). Diese nähern Bestimmungen kommen auch bey andern Bewegungen vor, und unterwerfen diese in Rücksicht ihrer Eigenthümlichkeiten ähnlichen Veränderungen.

ALLEGRETTO. Minder lebhaft als **ALLEGRO**, aber im Ausdruck mehr Leichtigkeit, Anmuth und Gefälligkeit.

VIVACE. Mit mehr Feuer als **ALLEGRO**.

PRESTO. Noch lebhafter.

PRESTISSIMO. Der höchste Grad von Schnelligkeit; im Ausdruck das stärkste Feuer und Leben.

Benennungen der Zusätze der Bewegungen.

AMOROSO. Im Ausdruck zärtlich, etwas langsam, aber voll Anmuth.

AFFETTUOSO. Der Ausdruck sanft und schwermüthig; das Tempo richtet sich nach dem Charakter des Stückes.

CANTABILE. Reiner Gesang, voll Geist und Geschmack, aber einfach.

GRAZIOSO. Voll Anmuth, Gefühl und Würde.

LAMENTABILE. Nur bei langsamer Bewegung; im Ausdrucke Traurigkeit.

MODERATO. Dieser Ausdruck steht oft bey **ALLEGRO**; In diesem Falle spiele man mit weniger Lebhaftigkeit.

MAESTOSO. Giebt der Bewegung etwas majestätisches.

AGITATO Steht oft bey **ALLEGRO**, und soll das leidenschaftliche der Unruhe, der Liebe, oder der Verzweiflung ausdrücken.

ASSAI Steht oft bei dem Worte, welches die Bewegung anzeigt, und nimmt dessen Bedeutung in einem höhern Grade; so fordert **ALLEGRO ASSAI** mehr Leben als **ALLEGRO**, so **LARGO ASSAI** mehr Langsamkeit als **LARGO**, **PRESTO ASSAI** mehr Schaeelligkeit als **PRESTO**, ohne jedoch bis zum **PRESTISSIMO** überzugehen.

COMMODO. Steht dies bey einem andern Tempo, so nehme man es so bequem und zugleich so passend als möglich.

CON BRIO. Mit Kraft und Leben.

CON MOTO. Das angegebne Tempo soll bewegter und mit mehr Wärme gegeben werden.

CON ESPRESSIONE oder **ESPRESSIVO.** Dies bezieht sich oft auf ein ganzes Stück, oder eine einzelne Stelle, welche

passage séparé. On exprimera ces mots en mettant un caractère particulier d'expression et de sensibilité.

SOSTENUTO. S'exprime en conservant toujours le caractère du morceau et en soutenant bien toutes les valeurs.

SCHERZANDO. Doit s'exécuter en jouant d'une manière badine et légère.

BRILLANTE. D'une manière brillante et animée.

TEMPO GIUSTO. Ce terme signifie, qu'il faut prendre un mouvement propre à la mesure sur laquelle le morceau a été composé.

TEMPO DI MINUETTO. Ce mouvement doit se rendre en prenant le mouvement caractérisé du menuet, savoir à trois tems, très légers.

MOLTO, DI MOLTO. Veulent dire beaucoup; **NON TROPPO.** pas trop; **UN POCO,** un peu; **QUASI,** presque; **PIÙ,** plus; **MENO,** moins; **PIÙ TOSTO;** plutôt; **SEMPRE,** toujours; **MA,** mais; **CON,** avec; **SENZA,** sans.

TENUTO. Ou par abréviation **TEN:** indique de soutenir la note dans toute sa valeur.

CON ANIMA. Avec âme et sentiment, en donnant à toutes les notes l'expression nécessaire, et en renonçant même à l'observation scrupuleuse de la mesure, si par ce sacrifice on peut produire plus d'effet et d'expression.

MESTO ou **FLEBILE.** Triste, lamentable.

ARTICLE DIX. DE LA MANIÈRE DE SE SERVIR DES PÉDALES.

Tout ce qui peut ajouter sur un instrument au charme de la musique, et à l'émotion des sens, ne doit pas être négligé, et sous ce rapport les pédales employées avec art et à propos, procurent de bien grands avantages.

Le Forte Piano ne peut prolonger la vibration d'un son, que pendant l'intervalle d'une mesure, et encore le son diminue-t-il si rapidement, que l'oreille peut à peine le saisir et l'entendre. Puisque les pédales remédient à cette défectuosité, et servent même à prolonger un son avec une égale force pendant plusieurs mesures de suite, on auroit grand tort, de renoncer à leur usage. Nous savons que quelques personnes par un attachement aveugle à la vieille routine, par un amour propre mal entendu, en proscrirent l'usage et le traitent de charlatanisme; nous serons de leur avis, lorsqu'ils feront ce reproche à ces exécutans, qui ne se servent des pédales que pour éblouir l'ignorant en musique, ou couvrir la médiocrité de leur talent; mais ceux qui ne les emploient qu'à propos et pour embellir et soutenir les sons d'un beau chant et d'une belle harmonie, ne méritent certainement que l'approbation des véritables connoisseurs.

Comme plusieurs compositeurs ont fait de la musique spécialement pour l'emploi des pédales, nous allons faire connoître aux élèves d'abord leur mécanisme et ensuite la manière de s'en servir.

Au petit Piano ordinaire il n'y a que deux pédales placées à la gauche. Celle qui est placée à l'extrémité, étouffe les sons encore plus, qu'ils ne le sont naturellement, et on l'appelle communément: *Jeu de Luth*, ou *Jeu de Harpe*; elle ne donne que des sons secs et très étouffés. La seconde sert à lever les

dans mit dem passenden Gefühl vorgetragen werden müssen.

SOSTENUTO. Will Beibehaltung des Karackters des Stücks, und gehöriges Anhalten der Töne.

SCHERZANDO. Tändelnd und leicht.

BRILLANTE. Hervorstechend und lebhaft.

TEMPO GIUSTO. Will eine dem Takte des Stücks angemessene Bewegung.

TEMPO DI MINUETTO. Dies ist das eigenthümliche Tempo des Menuet; leicht und im drey Viertels Takte.

MOLTO, DI MOLTO, Viel; **NON TROPPO,** nicht zu sehr; **UN POCO,** ein wenig; **QUASI,** beynahe; **PIÙ,** mehr; **MENO,** weniger; **PIÙ TOSTO,** vielmehr; **SEMPRE,** immer; **MA,** aber; **CON,** mit; **SENZA,** ohne.

TENUTO. Oder abgekürzt **TEN:** zeigt an, dafs man die Note in ihrem ganzen Werthe aushalten soll.

CON ANIMA. Mit Geist und Gefühl; alle Noten erhalten den nöthigen Ausdruck, selbst ohne sich gewissenhaft an den Takt zu binden, wenn dies den Ausdruck und die Wirkung erhöhen könnte.

MESTO oder **FLEBILE.** Traurig, klagend.

ZEHNTER ABSCHNITT. Von dem Gebrauch der Züge.

Alles muss man anwenden was den Eindruck und den Sinnenreiz der Musik auf einem Instrumente erhöhen kann; So verschaffen uns die Züge zur Zeit und mit Geschmack angebracht, sehr grosse Vortheile.

Das Piano Forte hält die Schwingung eines Tons nur einen vollen Takt, und selbst dann verliert sich der Ton so schnell, dafs es dem Ohre kaum möglich ist, ihn aufzufassen und festzuhalten. Die Züge helfen dieser Mangelhaftigkeit einigermaßen ab, und setzen uns in den Stand, einen Ton selbst mehrere Takte hindurch anzuhalten; es wäre daher sehr thöricht, ihres Gebrauchs zu entsagen. Es giebt freilich Viele, welche aus blindem Eifer für die alte Lehrart, und einer übel angewandten Eigenliebe ihren Gebrauch verwerfen und ihn bloß als leere Kunstgriffe betrachten, worin wir selbst mit ihnen übereinstimmen, in so fern dieser Vorwurf Denen gemacht wird, welche sich der Züge nur zur Verblendung des Unkundigen, oder zur Versteckung ihrer Mittelmässigkeit bedienen. Allein der, welcher sie nur zur rechten Zeit und zur Erhebung und Anhaltung der Töne eines schönen Gesanges, oder einer schönen Harmonie braucht, darf von dem wahren Kenner nie Misbilligung erwarten.

Da Viele bloß für den Gebrauch der Züge komponirt haben, so wollen wir dem Schüler zuerst den Mechanismus derselben zeigen, und dann zu der Art ihrer Anwendung übergehen.

Das gewöhnliche kleinere Piano Forte hat nur zwey Züge an der linken Seite; der hinterste *Lautenzug* oder *Harfenzug* genannt, dämpft den Ton noch mehr, als er von Natur schon ist, und macht ihn stets trocken und abgebrochen. — Der

étouffoirs ; (on la connoit sous le nom de grande pédale) et laisse vibrer toutes les cordes indistinctement. Il y a ensuite les Piano à quatre pédales de forme quarrée et de toutes grandeurs. Les pédales sont placées au milieu du Piano. Les deux premières qui sont à l'extrémité sont les mêmes que celles du petit Piano : la troisième est la pédale qu'on nomme *Jeu celeste* et la quatrième à peu près inutile, ne sert qu'à lever le couvercle du Piano.

N: B: Dans les grands Piano anglais de forme quarrée, il n'y a que trois pédales, et point de *Jeu celeste*; la troisième fait le service de notre quatrième, c'est à dire, elle lève le couvercle.

Les grands Piano à queue, en forme de clavecin, ont aussi quatre pédales; mais chacune d'elles peut servir utilement.

Les trois premières sont les mêmes que celles des Piano quarrés; il n'y a que la quatrième qui diffère et qui ne peut s'adapter qu'à ces grands Piano.

Cette quatrième pédale fait mouvoir le clavier vers la droite, en éloignant insensiblement les marteaux des cordes, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une seule sous le marteau et c'est avec cette pédale, qu'on fait parfaitement bien le *Pianissimo*.

Aux Piano anglais de cette forme, cette dernière pédale est ordinairement placée à l'extrémité, à gauche. La grande pédale est placée à l'extrémité, à droite; les autres se trouvent quelquefois placées au-dessous de l'instrument, pour être poussées avec les genoux.

Beaucoup de personnes croient que la grande pédale ne doit s'employer que pour exprimer le *forte*, mais elles se trompent; cette pédale qui laisse vibrer les sons indistinctement ne produira qu'une confusion de sons désagréables à l'oreille; nous allons donc indiquer la manière de s'en servir.

La grande pédale ne doit être employée que dans les accords consonnans, dont le chant est très lent, et qui ne changent point d'harmonie; si ces accords sont suivis d'un autre qui n'a plus de rapport, ou qui change l'harmonie, il faudra *étouffer* le précédent accord et remettre la pédale sur l'accord suivant, en ayant toujours soin, de la lever avant chaque accord dont l'harmonie ne sera pas la même, que dans le précédent.

En général, on ne doit jamais se servir de cette pédale pour exprimer le *forte* que dans les mouvemens lents, et quand il faudra soutenir pendant plusieurs mesures la même basse ou la même note de chant, sans interruption ou changement de modulation. On sent aisément, que si l'on appliquoit la pédale à un chant d'un mouvement vif, ou mêlé de gammes, les sons se confondroient de manière qu'on ne pourroit plus distinguer le chant, aïen ne produit un plus mauvais effet, que lorsqu'on exécute avec cette pédale des gammes chromatiques dans un mouvement vif ou des gammes par tierces. C'est cependant la grande ressource des talens médiocres.

Une preuve de bien mauvais gout est de se servir de cette pédale pour tous les passages indistinctement, car si l'on est sûr de produire de beaux effets en l'employant à propos, autant on peut être certain de déplaire et de fatiguer en l'employant à contre sens.

Cette pédale est beaucoup plus agréable quand on s'en sert pour exprimer le doux, mais il faut avoir soin d'attaquer les touches avec beaucoup de délicatesse, et d'une manière plus douce encore que lorsqu'on joue sans pédale. Le son de l'instrument est naturellement plus fort, quand les étouffoirs sont levés, et une seule touche fait vibrer toutes les autres en

zweite, den wir den Hauptzug nennen können, hebt den Dämpfer und lässt alle Saiten durch einander tönen. Dann giebt es aber auch Piano Fortes von vier Zügen in viereckigter Form und verschiedener Grösse. Diese Züge sind in der Mitte des Instruments angebracht; die zwey hintersten sind mit den Beiden des kleinen Piano Fortes dieselben. Der Dritte ist eine Art Pianozug, im Franz: *Jeu celeste* genannt, und der vierte der eigentlich unnöthig ist, dient nur, die Klappe des Instruments zu heben.

Anmerk: Die grossen englischen Piano Fortes in viereckigter Form haben jenen Piano Zug nicht, also im ganzen nur drey Züge, ihr dritter ist bei uns der vierte, welcher die Klappe hebt.

Die grossen Flügel in Klavierform haben auch vier Züge diese aber sind alle gleich nützlich.

Die drey ersten sind mit denen der viereckigten Piano Forte dieselben; der vierte ist von andrer Art, aber nur bey diesen grossen Instrumenten anzubringen. Er schiebt die Tastatur nach der rechten Seite und bringt dadurch die Hämmer bis unter die letzte Seite des Tons, wodurch vorzüglich das *Pianissimo* bewirkt wird.

Bey den englischen Flügeln dieser Art ist dieser Zug gewöhnlich der äusserste an der linken Seite; der Hauptzug der äusserste an der rechten; die beiden andern befinden sich oft unter dem Instrument, und werden dann mit dem Knie gebraucht.

Irrig glauben viele, dass dieser Haupt Zug nur beym *forte* anwendbar sey, allein, da er die Saiten durch einander schwirren lässt, würde er leicht nur eine unangenehme Verwirrung der Töne verursachen; wir wollen uns daher mit der Art des Gebrauchs bekannt machen.

Der Hauptzug darf nur angebracht werden bey verwandten Akkorden eines langsamen Gesanges und immer gleichen Harmonie; ist der folgende Akkord mit dem vorigen nicht verwandt, oder gehört er nicht in dieselbe Harmonie, so muss der vorhergehende gedämpft und der Zug beym folgenden nachgelassen werden, indem man ihn immer vor jedem Akkord hebt, dessen Harmonie nicht mit der des vorhergehenden dieselbe ist.

Ueberhaupt darf man zum *forte* ihn nur bey langsamen Tempo gebrauchen, oder wenn eine Bass- oder Gesang, Note mehrere Takte hindurch ununterbrochen in derselben Tonart anzuhalten ist. Man fühlt leicht, dass der Gebrauch dieses Zuges bey einem lebhaften mit Läufen vermischten Gesange die Töne bis zur völligen Entstellung des Gesanges durch einander werfen würde, und nichts macht einen widrigern Eindruck, als wenn man ihn im schnellen Tempo bey chromatischen, oder Terzen, Tonleitern anbringt, doch dient dieses dem Mittelmässigen oft zur Aushülfe.

Einen noch schlechten Geschmack zeigt es, wenn man alles ohne Unterschied mit diesem Zuge spielt, denn so wie man von dem guten Eindruck überzeugt seyn kann, wenn man ihn zur rechten Zeit anwendet, eben so entschieden ist auch das Missfallen und die Ermüdung im entgegengesetzten Falle.

Dieser Zug gewinnt noch mehr, wenn man das Sanfte ausdrücken will, aber hier muss man die Tasten mit noch mehr Zartheit behandeln, als wenn man ohne ihn spielt. Der Ton wird von selbst schon durch Aufheben der Dämpfer stärker; gebraucht man aber beym Anschlagen zu viel Kraft, so bewegen sich mit der einen Taste zugleich alle übrigen, welches

même tems, si on appuie avec trop de force, ce qui n'arrive point, lorsqu'on attaque la touche avec douceur.

Il ne faut se servir de cette pédale et de cette manière de jouer doux, que pour les chants purs, harmonieux, dont les sons peuvent se soutenir long tems, comme par exemple, dans les pastorales et musettes, les airs tendres et mélancoliques, les romances, les morceaux religieux et en général dans tous les passages expressifs, dont les chants sont très lents et ne changent que très rarement de modulation.

La première pédale qui est à l'extrémité du Piano, et qu'on appelle *Jeu de Luth*, ou *de Harpe*, ne doit jamais être employée que dans les passages de vitesse, dans les *staccato* pour les variations en *arpeggio*, et les gammes chromatiques d'un mouvement rapide et tous les traits en général dont les notes doivent être jouées nettement.

Cette pédale, par la sécheresse qu'elle donne aux sons, ajoute beaucoup à la netteté d'un trait et le rend très brillant, mais aussi, si l'on manque une seule note, on s'en aperçoit facilement, puisqu'aucune des notes détachées très sèchement, ne peut échapper à l'oreille.

Quand la main droite fait des *arpeggio* dans la vitesse ou des notes détachées et qu'à la gauche il se trouve des notes soutenues, on peut alors ajouter à cette pédale celle qui lève les étouffeurs, ce qui ôte la sécheresse des sons dans les basses, en rendant quelque vibration aux cordes qu'on doit tenir.

On peut encore employer cette pédale pour accompagner la voix dans les endroits où il faudra imiter le *staccato* ou *pizzicato* des instrumens à cordes.

La troisième pédale nommée *Jeu celeste*, ne s'emploie seule que pour exprimer le Piano, le son étant alors beaucoup plus faible que dans le jeu ordinaire des Piano sans pédale.

Cette pédale n'est réellement celeste, que quand on l'ajoute à la deuxième. Il ne faut s'en servir que pour jouer *doux*, et quitter la grande pédale à chaque soupir qu'on recourt, et à chaque changement de modulation, pour éviter la confusion des sons; c'est de cette manière qu'on parvient à imiter parfaitement l'harmonica, dont les sons agissent si puissamment sur nos fibres et à multiplier même les effets par une plus grande étendue de sons graves que l'harmonica n'a point.

Les deux pédales réunies expriment très bien les tenues des accords par le moyen du *tremendo*; mais par *tremendo* il ne faut pas sous-entendre le battement des doigts, qu'on emploie à toucher alternativement une note après l'autre; il faut que le *tremendo* soit fait avec une telle vitesse, que les sons ne présentent plus qu'une continuité de sons à l'oreille.

Pour parvenir à l'exécuter, il faut que les doigts quittent à peine les touches et que par un petit frémissement ils fassent vibrer les cordes sans nulle interruption de sons, surtout dans le *diminuendo* et *pianissimo*, où les sons doivent s'éteindre de manière qu'on n'entende plus aucun mouvement de touches.

La quatrième pédale des grands Piano en forme de clavessin ne doit être employée que pour faire le *piano*, *crescendo* et *diminuendo*. On peut à peu près rendre les mêmes effets sur les grands Piano avec la quatrième et deuxième pédale, et sur les Piano ordinaires à quatre pédales, avec la troisième et deuxième, en ne les employant, comme nous l'avons déjà observé que pour des chants harmonieux et soutenus, où les

bey gehörig sanfter Behandlung nicht vorkommen kann.

Aber auch dieser Zug und diese zarte Behandlung passen nur bey reinen harmonischen Gesängen, deren Töne lange dürfen angehalten werden, als bey Pastoral und andrer ländlicher Musik, bey zärtlichen schwermüthigen Liedern, Romanzen, religiöser Stücke, und überhaupt bey allen ausdrucksvollen Stellen, deren Gesang langsam ist, und nur selten aus der Modulation fällt.

Der erste Zug am äussersten Ende des Piano Forte, *Lauten* oder *Harfenzug* genannt, darf nur bey raschen Läufen gebraucht werden, bey *staccato* zur Abwechslung im *Arpeggio*, bey schnellen chromatischen Tonleitern und überhaupt bey allen einzelnen Stellen, wo die Noten rein und unvermischt gespielt werden müssen.

Indem dieser Zug die Tasten trocken ansprechen lässt, erhöht er die Reinheit und das Hervorstechende einer Stelle; verfehlt man aber hier nur eine einzige Note, so ist dieses gleich bemerkbar, weil die trockne Abstossung jeden Ton dem Ohre zu deutlich macht.

Macht die rechte Hand in schnellem Tempo ein *arpeggio*, oder *staccato*, während die Linke Noten anzuhalten hat, so kann man ausser diesem Zuge den Dämper noch heben, welches dem Basse die Trockenheit benimmt, indem die zu haltenden Töne mehr Schwingung erhalten. Auch zur Begleitung der Stimme ist dieser Zug anwendbar, wenn man das *staccato* oder *pizzicato* der Saiten Instrumente nachahmen will.

Der dritte Zug *Jeu celeste* wird allein nur bey *Piano* gebraucht, indem er den Ton noch schwächer macht, als er bey dem Instrumente ohne Zug gewöhnlich ist.

Dieser Zug erreicht aber nur seinen Zweck, wenn man ihn mit dem Zweyten verbindet. Er gehört nur für den sanften Ausdruck, deswegen lässt man den Hauptzug fallen bey jeder vorkommenden Pause, so wie bey jeder Ausweichung, um jede Vermischung der Töne zu verhüten. So kann man vollkommen die Harmonika nachahmen, deren Ton so sehr auf unsre Nerven wirkt, und selbst sie an Eindruck noch übertreffen durch den weit grössern Umfang der tiefen Töne, welcher der Harmonika fehlt.

Beyde Züge zusammen geben sehr gut die Haltung der Akkorde durch das *tremendo*. Unter *tremendo* aber verstehe man nicht das Schlagen der Finger, wenn sie die Noten abwechselnd nach einander greifen. Das *tremendo* muss mit einer solchen Schnelligkeit gegeben werden, dass nur ein fortlaufender Ton hörbar wird.

Hierzu dürfen die Finger kaum die Tasten verlassen, sondern durch ein fast unmerkliches Beben müssen sie den Saiten ohne Unterbrechung des Tons die Schwingung mittheilen, besonders im *diminuendo* und *pianissimo*, wo die Töne so in einander verschwinden müssen, dass man nicht die geringste Bewegung der Tasten bemerke.

Der vierte Zug des grossen Klavierförmigen Piano Forte wird nur bey *piano*, *crescendo*, und *diminuendo* gebraucht. Auf den grossen Instrumenten ist der vierte und zweyte Zug ungefähr das, was auf den gewöhnlichen zu vier Zügen der dritte und zweyte ist. Wie schon gesagt, brauche man sie nur bey anzuhaltenden harmonischen Gesängen, wo die Töne nicht in einander fliessen können.

Anmerk: Bis jetzt sind die Zeichen für den Gebrauch der

sous ne puissent se confondre les uns avec les autres .

N.B. Jusqu'à présent on n'a pas encore fixé les signes pour l'emploi des pédales .

Les uns les marquent par le mot pédale et mettent un signe quelconque dans l'endroit, où il faut les ôter; d'autres mettent le signe Θ pour la 1^{re} pédale, Θ pour la seconde, et Θ pour la troisième, et quand on doit les ôter, ils le marquent par les signes de \ominus \ominus \ominus .

On pourroit adopter une manière bien plus simple, qui est de mettre p^c dans l'endroit, où il faudroit employer les pédales, et mettre pour la 1^{re} p^c , la 2^{de} p^c , et la 3^{de} p^c , dans l'endroit, où il faut ôter une de ces pédales, on mettroit un zéro au dessous de la pédale, ce qui feroit pour la 1^{re} p^c_0 , la 2^{de} p^c_0 , et la 3^{de} p^c_0 .

Air suisse, nommé le Rans des vaches, imitant les échos .

Züge noch nicht festgesetzt .

Kinige bezeichnen sie mit dem Worte Pedal, und gebrauchen ein willkührliches Zeichen, wo man sie fallen lassen soll. Andere nehmen für den ersten Zug das Zeichen Θ ; für den zweyten Θ , und für den dritten Θ , und bezeichnen die Stelle, wo man ihn fallen lassen soll, mit den Zeichen \ominus \ominus \ominus .

Man kann eine viel einfachere Art annehmen, wenn man an die Stelle, wo der Zug gebraucht werden soll, das Zeichen p^c setzt, und zwar für den 1^{ten} p^c , für den 2^{ten} p^c , und für den 3^{ten} p^c . Wenn man den Zug soll fallen lassen, so setze man eine Null unter das Zeichen, also für den 1^{ten} p^c_0 , für den 2^{ten} p^c_0 , und für den 3^{ten} p^c_0 .

Der Schweitzer Kuhreigen mit Nachahmung des Echo .

Exemple 83 .

Adagio .

The musical score consists of five systems of music. Each system has a piano part (treble and bass clefs) and a harpsichord part (treble and bass clefs). The piano part includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *p*, and *pp*. The harpsichord part includes markings for 'Eco primo', 'Eco secondo', and 'Eco terzo', along with 'smorz:'. There are also markings for 'Segue' and 'ff' in the piano part. The tempo is marked 'Adagio'.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of dense, rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* *p^o* is present at the beginning.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *f^o* *pp* and *pp*. The text "Eco primo." and "Segue." is written above the staff. "Eco secondo." is written below the staff.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *pp* and *pp*. The text "smorz." and "Eco terzo." is written above the staff. "smorz." is written below the staff. A *Dim:* marking is also present.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings *ff* and *f^o*. A *2^o Ist* marking is present in the bass clef.

Fifth system of musical notation. It includes dynamic markings *p* and *pp*. The text "Eco primo." and "Segue." is written above the staff. "Eco secondo." and "Segue." is written below the staff.

Sixth system of musical notation. It includes dynamic markings *p* and *pp*. The text "Eco terzo." and "smorz." is written above the staff. "Dimin:" is written below the staff. The system concludes with the word "fine."

Andante.

ff
p^c
f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

p *p^c* *pp*
Eco primo . Eco secondo .

smorz. *ritardando* *ppp* *Dimin:*
Eco terzo .

D. C.
Adagio.

Allegro.

p^c
f

p^c *p* *ff*
D. C.
Adagio.

Andantino grazioso.

Exemple 84.

Pastorale .
de
L : ADAM .

Legato
pp
f
2^e Otez la 2^e Aufgeh.
3^e

Zweiter und dritter Zug zusammen.
2^e et 3^e Pedales ensemble.

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex, flowing melody in the treble clef with many slurs and ties, and a more rhythmic accompaniment in the bass clef.

The second system continues the piece and includes a double bar line. Above the treble clef staff, the instruction "D.C." is written. Below the bass clef staff, "D.C." and "p^o p^o" are written. The notation shows a change in the bass line's texture after the double bar line.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The treble clef staff has a melodic line with various ornaments and slurs, while the bass clef staff provides harmonic support with sustained notes and chords.

The fourth system features a dynamic marking of "f" (forte) in the bass clef staff. The treble clef staff continues with its intricate melodic patterns, and the bass clef staff has a more active accompaniment.

The fifth system includes dynamic markings of "p" (piano) and "p^o" (pianissimo) in the bass clef staff. The treble clef staff shows a melodic line with many slurs and ties, indicating a continuous flow of notes.

The sixth system continues with dynamic markings of "p^o" and "p^e" (pianissimo and pianissimo-est) in the bass clef staff. The treble clef staff has a melodic line with many slurs and ties, and the bass clef staff has a more active accompaniment.

The seventh system includes dynamic markings of "p" and "p^o" in the bass clef staff. The treble clef staff continues with its intricate melodic patterns, and the bass clef staff provides harmonic support.

Musical notation system 1, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a few notes, including a piano (*p*) dynamic marking.

Musical notation system 2, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a forte (*f*) dynamic marking.

Musical notation system 3, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking.

Musical notation system 4, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking.

Musical notation system 5, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking. The system includes the markings "smorz." and "D.C.".

Musical notation system 6, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking.

Musical notation system 7, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a piano (*p*) dynamic marking. The system includes the marking "pp" (pianissimo).

DE L'ART D'ACCOMPAGNER LA PARTITION.

Un des plus grands avantages qu'on tire du Piano Forte, est de pouvoir exécuter la musique de tous les autres instrumens et de se rendre compte de toutes les parties, qui entrent dans l'harmonie. Il faut pour cela des connoissances plus étendues, que celles nécessaires pour exécuter avec netteté et précision une pièce de Piano. C'est une grande jouissance de pouvoir remplacer par un seul instrument, un orchestre tout entier, mais elle n'est réservée qu'à ceux, qui connaissent parfaitement les règles de l'harmonie et l'effet de tous les instrumens en général; qui étant familiarisés avec toutes les clefs, si utiles à la transposition, sont excellens lecteurs et nullement embarrassés des positions qu'ils doivent prendre sur le Piano; qui ont assez de connoissance en composition pour pouvoir substituer à des accompagnemens souvent impraticables sur cet instrument, d'autres accompagnemens, qui ne sortent pas du caractère du morceau, qu'on exécute.

Il est impossible de donner des règles invariables pour la pratique, parce que chaque compositeur a son style particulier; ce n'est que par l'habitude et en comparant la manière avec laquelle plusieurs bons maîtres ont arrangé pour le Forte Piano diverses partitions, qu'on pourra se former à ce genre d'étude.

Avant de donner quelques règles pour la pratique de l'accompagnement, il est nécessaire de faire connaître aux élèves le diapason des voix et des instrumens.

(Voyez le tableau du clavier avec le rapport du diapason des voix.)

Les Cors sont toujours écrits dans le ton *aut*, n'importe le ton, dans lequel le morceau puisse être composé.

Exemple :

Cors en UT.
Horn in C.

Cors en RE.
Horn in D.

Cors en MI.
Horn in Es.

Cors en FA.
Horn in F.

Cors en SOL.
Horn in G.

Cors en LA.
Horn in A.

Cors en SI haut.
Horn in B.

The musical score consists of two staves. The upper staff is labeled 'Effet. Auf dem Pianoforte' and contains a series of chords and melodic lines. The lower staff contains a series of notes, likely representing the transposition of the same material for different horn keys. The score is divided into seven measures, each corresponding to a different horn key listed in the table above.

Quelquefois les compositeurs Italiens se servent pour les cors de la clef de *fa* au lieu de celle de *sol*, mais seulement dans les tons de *mi* \flat et *mi* naturel, ce qui revient au même et dispense de la transposition.

Les Trompettes s'écrivent comme les cors et se jouent une octave au dessus.

Les Clarinettes en *ut* se jouent comme elles sont écrites. Les Clarinettes en *si* \flat s'écrivent un ton plus haut et se transposent un ton plus bas, en jouant sur la clef d'*ut* quatrième ligne, et les Clarinettes en *la* se transposent une tierce mineure au dessous en jouant sur la clef d'*ut* première ligne.

Von der Kunst, Partituren zu begleiten.

Eine der ersten Vortheile, die das Piano Forte uns verschafft, ist, daß wir darauf die Musik aller übrigen Instrumente nachahmen und zugleich uns mit allen Theilen der Harmonie bekannt machen können. Hierzu freylich gehören weiter gehende Kenntnisse, als zu einem reinen pünktlichen Vortrage eines Klavierstückes erfordert werden. Es ist in der That ein grosser Genuß, mit einem Instrumente ein ganzes Orchester zu ersetzen, allein dieser wird doch nur dem zu Theil, welcher vollkommen die Grundsätze der Harmonie und den Eindruck aller Instrumente im Allgemeinen kennt, der vertraut mit allen Schlüsseln, die zum Transponiren unentbehrlich, fertig die Noten liest und nie wegen der passenden Fingersetzung in Verlegenheit kömmt; ferner, der in der Komposition Kenntnisse genug besitzt, um statt unausführbaren Begleitungen, ähnliche zu geben, die dem Karakter des Stückes aber stets getreu bleiben.

Feste praktische Regeln hierüber zu geben, ist unmöglich, denn jeder Komponist hat seinen eigenthümlichen Styl. Nur Uebung und die Vergleichung der Verfahrensarten, wie mehrere große Meister verschiedene Partituren für das Piano Forte eingerichtet haben, können uns in diesem Studium fort helfen.

Ehe wir für die Begleitung praktische Regeln geben, muß der Schüler erst den verschiedenen Umfang der Stimmen und der Instrumente kennen lernen.

(Man sehe die Claviatur in Beziehung des Umfangs der Stimmen.)

Die Hörner sind immer im *C* Schlüssel geschrieben, gleichviel aus welchem Tone das Stück gehe.

Beispiel :

Die Italiener nehmen oft für die Hörner den *F* Schlüssel statt des *G* Schlüssels, aber doch nur in der Tonart aus *Es* und *E*. Dies ist einerley und erspart uns das Transponiren.

Die Trompetten stehen in demselben Schlüssel, werden aber eine Octave höher gespielt.

Clarinetten in *C* werden so gespielt wie sie geschrieben sind. *B* Clarinetten werden einen Ton höher geschrieben und einen Ton tiefer transponirt, indem man sie im *C* Schlüssel vierte Linie spielt. *A* Clarinetten werden um eine kleine Terz tiefer transponirt, indem man sie im *C* Schlüssel erste Linie spielt.

Clarinetten en UT .
C Klarinette .

Clarinetten en SI b .
B Klarinette .

Clarinetten en SI b .
B Klarinette .

Clarinetten en LA .
A Klarinette .

Effet.
Auf dem Pianoforte.

Les Bassons ou Fagotti doivent être joués dans le même diapason que celui du Violoncelle.

Les Contre Basses sont plus basses que les Violoncelles, d'une octave.

Les Quintes ou Alto plus hautes que les Violoncelles, d'une octave.

Les Hautbois, Flûtes et petites Flûtes sont écrits comme les Violons sur la clef de sol et dans le même ton; seulement les petites Flûtes doivent être jouées une octave plus haut.

Les Tymbales sont ordinairement écrites dans le ton d'ut, clef de fa, et ne sont pas difficiles à transposer, parce qu'il n'y a que deux notes qui sont la tonique et la dominante; on les exécute sur le Piano dans l'octave la plus basse.

Les Tromboni s'exécutent comme elles sont marquées dans la partition. Voilà la nomenclature des instrumens qu'on trouve le plus souvent dans les partitions. Il faut que l'élève, qui veut s'exercer dans l'art si difficile d'accompagner, choisisse d'abord des partitions d'une exécution facile. Les Opéra Bouffons ayant en général des accompagnemens simples, pourront d'abord lui servir pour les premières études, après quoi il arrivera aux grands opéra, plus riches d'accompagnement et d'une facture plus savante.

Il faut trouver au premier coup d'œil, qu'elles sont les parties les plus importantes à exécuter, saisir au même instant les solo ou parties récitantes d'un instrument quelconque; dans plusieurs sortes d'accompagnement, il faut choisir celui, qui est le plus convenable au Forte Piano, faire bien sentir, les basses, et faire ensorte que l'accompagnement ne soit pas trop chargé de notes, pour ne pas couvrir le chant, auquel il doit toujours être subordonné.

On doit éviter autant qu'il est possible, de jouer sur le Piano la partie du chant, et s'interdire tous les ornemens, si on l'exécute en même tems que la voix.

En général, l'accompagnateur ne doit jamais chercher à briller que dans les ritournelles ou solo, et il doit toujours choisir les accompagnemens les plus simples et les plus convenables à faire ressortir la voix et la beauté du chant.

Lorsqu'on rencontre dans un morceau plusieurs parties obligées, qu'on ne peut rendre en même tems, il faut choisir les parties les plus essentielles et suppléer par des accords relatifs à l'harmonie de ces solo, afin d'exprimer autant qu'on le peut, l'esprit de l'accompagnement.

Il faut aussi, autant qu'il est possible, faire les basses en octaves dans les endroits, où elles font des tenues, ou une simple marche, pendant que la main droite n'a pas de solo à exécuter.

Un des principaux points de l'accompagnement est de savoir bien partager les parties d'un accord; il faut quelquefois retrancher plusieurs notes d'un accord au lieu de les faire

Das Fagott hat denselben Umfang, als das Violoncell.

Der Contra Bass liegt um eine Octave tiefer, als das Violoncell.

Violen oder Bratschen sind um eine Octave höher, als das Violoncell.

Oboen, Flöten und Piccol Flöten sind, wie die Violine im G Schlüssel und in gleicher Tonart, nur wird die Piccol Flöte eine Octave höher gespielt.

Pauken stehen gewöhnlich im C mit dem F Schlüssel und sind leicht zu transponiren, weil sie nur zwey Noten haben, den Hauptton und die grosse Quinte. Auf dem Piano - Forte spielt man sie in der tiefsten Octave.

Fosaunen werden gespielt, wie sie in der Partitur geschrieben sind. Dies sind die Namen der Instrumente, welche in Partituren am häufigsten vorkommen. Will sich der Schüler üben in der schweren Kunst der Begleitung, so wähle er zuerst leichtere Partituren. Die komischen Opern haben in der Regel einfache Begleitungen; sie können der Gegenstand seiner ersten Bemühungen seyn, von welchen er dann zu den grossen Opern übergeht, welche reicher an Begleitung, zugleich mehr Kunst und Wissenschaft enthalten.

Auf den ersten Blick muss man die wichtigsten Parthien herausfinden und zugleich die solo jedes einzelnen Instrumentes auffassen. Bey verschiedenen Begleitungen wähle man für das Piano - Forte die passendste; man gebe den Bass gehörig an und überlade ja die Begleitung nicht, um stets den Gesang vorherrschen zu lassen, dem die Begleitung durchaus untergeordnet ist.

So viel es möglich ist, gebe man auf dem Piano Forte nie den Gesang an und enthalte sich bey den Parthien der Stimme aller Verzierungen.

Ueberhaupt darf die Begleitung nur im Ritornell oder in Soloparthien glänzen wollen, sondern sie muss so einfach und passend als möglich seyn, um die Schönheit der Stimme und den Gesang hervorzuheben.

Sind in einem Stücke mehrere obligate Parthien, die man zu gleicher Zeit nicht ausführen kann, so wähle man die wesentlichsten und helfe sich mit Ackorden, welche in der Harmonie dieser Solo liegen, um den Geist der Begleitung, so viel möglich, wiederzugeben.

So oft es sich thun lässt, greife man den Bass mit Octaven bey einfachen Stellen, wo er anzuhalten ist, während die rechte Hand keine Solo zu machen hat.

Ein Haupt - Augenmerk richte man bey der Begleitung auf eine richtige Vertheilung der Töne eines Ackords. Oft muss man einige übergehen, statt sie alle anzuschlagen; dies hilft sehr, den Gesang noch mehr zu heben. Da alle verwandte Akkorde nur aus drey Noten bestehen, so braucht man nur zwey

entendre toutes; c'est le moyen de faire ressortir davantage la partie du chant. Tous les accords consonnans n'étant composés que de trois notes, on n'a besoin que de toucher deux notes de la main droite, et une de la main gauche.

Celui qui est assez avancé en composition ne sera point embarrassé pour élaguer les notes superflues d'un accompagnement, il saura toujours employer à propos les notes les plus essentielles d'un accord. (Voyez le traité d'harmonie du Conservatoire par CATEL.)

Lorsqu'on rencontre des notes soutenues pendant plusieurs mesures de suite, il faut les retoucher sur le Piano aussitôt que le son sera affaibli, sans avoir égard aux syncopes, autrement les notes principales, soit dans le chant, soit dans la basse, resteraient sans effet; cependant on ne doit répéter ces liaisons ou syncopes qu'au commencement de la mesure, ou au milieu, lorsqu'elle est à quatre tems.

Il y a certains traits de Violon, qui ne peuvent être rendus sur le Piano tels qu'ils sont écrits; on verra dans les exemples suivans la manière de les exécuter. Nous y avons joint un exemple de partition à trois parties, pour indiquer comment il faut les rendre sur le forte Piano.

Nous invitons ceux qui touchent cet instrument, à ne pas se borner exclusivement à l'étude des pièces de Piano, mais de s'exercer à l'accompagnement, parce que les doigts perdent après un certain tems la flexibilité nécessaire pour jouer les pièces, tandis que l'on conserve toujours assez d'exécution pour accompagner les ouvrages immortels de nos grands compositeurs.

En général, dans le nombre d'habiles pianistes qui existent, on compterait davantage d'accompagnateurs, si le désir de se faire admirer un moment, ne l'emportait sur celui, de se procurer des moyens de jouissances réelles pour toute sa vie.

mit der Rechten und eine mit der Linken zu greifen.

Hat man einige Fortschritte im Komponiren gemacht, so wird man leicht die überflüssigen Noten einer Begleitung überspringen können und die wesentlichsten des Akkords zur rechten Zeit anschlagen. (Man sehe: Traité d'harmonie du Conservatoire par CATEL.)

Soll man Töne mehrere Takte hindurch halten, so schlage man sie auf dem Piano Forte, sobald sie zu schwach geworden sind, von neuem an, unbeachtet der Theilung der Note, sonst würden die Haupt-Noten im Gesange sowohl, als im Basse, ohne Wirkung bleiben, doch darf man diese Bindungen oder Theilungen nur beym Anfange eines Taktes, oder wenn es $\frac{4}{4}$ Takt ist, auch in der Mitte anbringen.

Es giebt Violinstellen, welche man auf dem Piano Forte nicht so geben kann, wie sie geschrieben sind. In den folgenden Beispielen wird man die Art ihrer Ausführung finden. Wir haben auch ein Beispiel einer Partitur zu drey Stimmen beigefügt, um ihre Ausführung auf dem Piano Forte zu zeigen.

Allen, welche Piano Forte spielen, empfehlen wir, sich ja nicht ausschliesslich auf Stücke für dieses Instrument zu beschränken, sondern sich fleissig in der Begleitung zu üben, denn die Finger verlieren mit der Zeit die nöthige Biegsamkeit zu solchen Stücken, während man noch immer zur Begleitung der unsterblichen Werke unsrer grossen Meister fähig bleibt.

Ueberhaupt würde man gewiss unter den geschickten Piano Forte Spielern mehrere finden, die gut begleiten, wenn der Wunsch, sich einen Augenblick bewundern zu lassen, nicht stärker wäre, als sich einen Weg zu einem wahren Genusse für das ganze Leben zu bahnen.

Violino 1^{mo}

Alto e Basso Unison.

Violino 2^{do}

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Basso.

Exécution au Piano.

Ausführung auf dem Pianoforte.

Exemple pour répéter les notes dans les syncopes

Beispiel die Noten in Synkopen zu widerholen.

Allegro.

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Alto .

Exécution
au Piano .

Ausführung auf
dem Pianoforte .

This section of the score contains three staves for Violino 1, Violino 2, and Alto. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The first staff (Violino 1) starts with a piano (p) dynamic, while the second and third staves (Violino 2 and Alto) start with a forte (f) dynamic. The music concludes with a double bar line.

Oboe .

Violino 1^{mo}

Violino 2^{do}

Alto .

Exécution
au Piano .

Ausführung auf
dem Pianoforte .

This section of the score contains four staves for Oboe, Violino 1, Violino 2, and Alto. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Oboe part features a melodic line with some grace notes. The Violino 1 and 2 parts have a rhythmic accompaniment similar to the first section. The Alto part has a more melodic line. The music concludes with a double bar line.

The image shows a musical score for six staves. The top two staves appear to be for the right hand, and the bottom four staves for the left hand. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and phrasing slurs.

ARTICLE DOUZE.

DU STYLE.

L'élève qui, après un travail assidu, aura vaincu toutes les difficultés et acquis une exécution brillante, ne doit pas se contenter d'imiter servilement la manière des autres artistes; il doit en avoir une à lui. Les exécutans, comme les compositeurs doivent avoir chacun un style particulier.

Nous considérerons le style sous deux rapports différens; dans l'un la manière ou le caractère d'exécution qu'on s'est fait; dans l'autre, l'art de donner à un morceau le genre d'expression qui lui convient; le premier appartient au mécanisme, et le second au sentiment.

En disant: SEBASTIEN BACH avoit une manière de faire vibrer les sons, qui n'appartenait qu'à lui seul, et sans qu'on s'aperçût du moindre mouvement de ses mains, on parle du mécanisme de l'art; mais lors qu'on dit: HÄNDEL a exécuté un morceau d'un style original, on parle selon la seconde acception du mot *Style*.

Nous n'appliquerons donc pas le mot *Style* aux différens degrés de vitesse, comme Allegro, Adagio et Presto, parcequ'ils se trouvent dans les deux définitions que nous en avons données.

Ce que nous avons dit, (Art. 5) sur la manière de toucher l'Allegro et l'Adagio, n'avoit rapport qu'au mécanisme; nous parlerons donc ici de l'expression, qu'il faut donner à chacun de ces différens caractères.

Dans l'Allegro, il faut une exécution brillante; tantôt majestueuse, tantôt animée et plein de feu, il étonne et commande l'enthousiasme; l'Adagio, d'un caractère tout opposé à l'Allegro, doit être exécuté sur le Piano avec des sons plus soutenus, quelquefois triste, souvent mélancolique; il vient interrompre le plaisir vif, que l'Allegro a fait naître, et en agissant avec plus de puissance sur nos fibres, il émeut notre sensibilité et excite même des sensations de douleur. Le Presto

ZWÖLFTER ABSCHNITT.

Vom Styl.

Hat der Schüler durch anhaltendes Bemühen alle Hindernisse überstiegen, und sich einen ausgezeichneten Vortrag zu eigen gemacht, so begnüge er sich nicht mit der sklavischen Nachahmung anderer Künstler, sondern beflüsse sich einer eignen Weise. Der Vortragende wie der Komponist, jeder muss seinen eigenthümlichen Styl haben.

Wir betrachten den Styl in zwey verschiedenen Beziehungen, einmal als Art oder Karackter des Vortrags, das andre mal als die Kunst, einem Stücke den passenden Ausdruck zu geben. Die erste Ansicht betrifft das Mechanische, die andere den innern Geist.

Erwähnt man, wie SEBASTIAN BACH auf eine ihm eigenthümliche Art Töne in Schwingung setzte, und zwar ohne die geringste Bewegung der Hände bemerkbar zu machen, so spricht man vom Mechanischen der Kunst; rühmt man aber den orginellen Styl des Vortrags eines HÄNDEL, so nimmt man das Wort in seiner zweyten Bedeutung.

Auf die verschiedenen Grade von Schnelligkeit, als Allegro, Adagio, Presto, wollen wir das Wort *Styl* nicht in Anwendung bringen, weil dies schon in jenen beyden verschiedenen Bestimmungen enthalten ist.

Was wir (Abschnitt 5) von der Art, Allegro und Adagio zu spielen, gesagt haben, bezog sich blos auf das Mechanische, hier wollen wir noch von dem verschiedenen Ausdruck sprechen, der jedem dieser beyden Karacktern zukömmt.

Das Allegro verlangt einen glänzenden Vortrag, bald majestätisch, bald belebt, voll Feuer, Erstaunen und Begeisterung erregend. Das Adagio, gerade der entgegengesetzte Karackter, erfordert auf dem Piano Forte länger angehaltene Töne, es ist oft traurig und schwermüthig; es unterbricht die lebhafteste Freude, die das Allegro erregte, und indem es heftiger

vient pour dissiper toutes ces différentes impressions; vif, enjoué, il fait entendre un motif, qui nous charme et se reproduit sous diverses formes; la légèreté et la grace l'accompagnent; s'il lui échappe quelquefois des accens plaintifs, ce n'est que pour mieux tromper notre attente par des transitions amenées avec art.

Tous ces divers caractères ont encore leurs nuances. L'Allegro vivace et l'Allegro agitato en présentent deux différentes; le Cantabile et l'Andante exigent un tout autre genre d'expression, que l'Adagio; c'est à l'exécutant, à leur donner le degré de chaleur, d'expression et de vivacité dont ils sont susceptibles.

Nous avons déjà dit, que chaque auteur a son style particulier; celui qui voudroit exécuter la musique de *Clementi*, *Mozart*, *Dusseck*, *Haydn*, de la même manière, en détruiroit tout l'effet.

Tel auteur exige un sentiment profond, joint à une exécution vigoureuse; tel autre d'un caractère tantôt enjoué, tantôt sentimental, souvent capricieux, toujours plein de feu, demande plus d'esprit et de finesse dans l'exécution; tel autre enfin, qui offre dans ses productions une moins grande variété de style, mais à qui la nature a départi une plus grande dose de sensibilité, s'élevant quelquefois au plus haut degré du pathétique, et sublime alors que le charme d'une harmonie douce, ajoute encore à la beauté du chant; la musique d'un tel auteur exige une grande expression et ne peut être bien exécutée, que par ceux, qui, sympathisant avec son génie, préfèrent une musique sentimentale aux compositions d'un genre brillant et vif.

Vous, jeunes élèves, dont les efforts ont déjà été couronnés, ne vous arrêtez pas à ce premier succès, pénétrez dans l'intérieur du temple de l'harmonie; faites vous initié dans ses secrets. Presque tous les grands compositeurs ont développé leur génie sur l'instrument, que vous cultivez. Sachez que, telle réputation que vous puissiez acquérir par l'exécution, elle ne vous suivra même pas jusqu'aux limites de votre carrière; mais que vos productions transmettront seules, votre nom et la célébrité, dont vous aurez joui, aux générations futures. Qui se douteroit aujourd'hui, que HÄNDEL, SCARLATTI et BACH, ont existé jadis, si leurs ouvrages ne nous l'attestoient?

Le célèbre Corrége disoit: et moi aussi je suis peintre: il est peut être parmi vous quelqu'un, qui pourroit dire: et moi aussi je suis compositeur. Marchez avec courage dans la carrière, où vous venez d'entrer; ne vous effrayez pas des obstacles que vous rencontrerez. Un prix bien plus grand, un prix que le temps ne flétrira point, et que l'envie ne sauroit vous ravir, vous attend; c'est l'admiration des artistes et des amis des arts, qui apprécieront vos productions!

auf unsre Nerven wirkt, weckt es unsre Reizbarkeit und verursacht selbst das Gefühl des Schmerzes. Das Presto zerstreut alle diese verschiedene Eindrücke; voll Leben und Scherz zeigt es Gefühle, die uns entzücken, und unter vielerley Gestalten wiederkehren. Anmuth und Munterkeit sind ihm zur Seite und entschlüpft ihm hin und wieder ein Klage-ton, so will es durch kunstreiche Uebergänge nur noch mehr unsre Erwartung täuschen.

Doch alle diese Karacktere haben noch einige nähere Eigenthümlichkeiten; so unterscheiden sich Allegro vivace und agitato; so will das Cantabile und das Andante eine ganz andere Art von Ausdruck; als das Adagio; hier muss der Spielende ihnen den möglichen Grad von Wärme, Ausdruck und Leben geben.

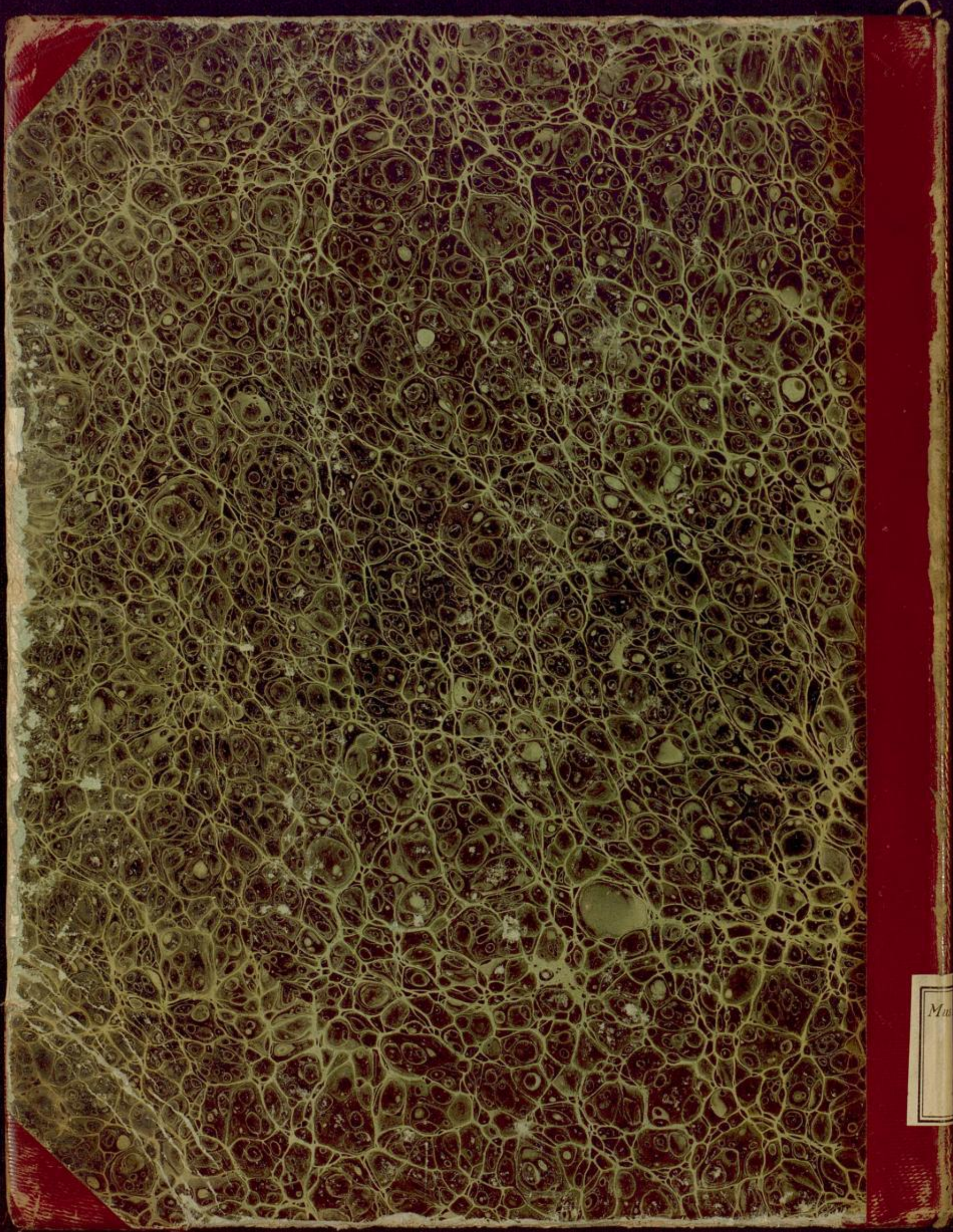
Wie schon gesagt, hat jeder Komponist seinen eigenen Styl; wenn man die Musik eines *Clementi*, *Mozart*, *Dusseck*, *Haydn* auf gleiche Weise vortragen wollte, würde man den Eindruck vernichten.

Dieser fordert ein tiefes Gefühl, verbunden mit einem kraftvollen Vortrag; jener bald lustig, bald voll Empfindsamkeit, oft grillenhaft, doch stets voll Feuer, will einen geist- und sinnreichen Vortrag; wieder ein anderer, weniger abwechselnd in seinen Schöpfungen, aber von Natur mit stärkern Gefühlen begabt, schwingt sich oft bis zum höchsten Grad der Leidenschaft und erhöht die Schönheit des Gesanges noch durch den Reiz einer sanften Harmonie. Eine solche Musik erfordert viel Ausdruck und kann nur von denen gegeben werden, welche in Uebereinstimmung mit solchen Gefühlen die empfindungsvolle Musik einer lebhaften, glänzenden vorziehen.

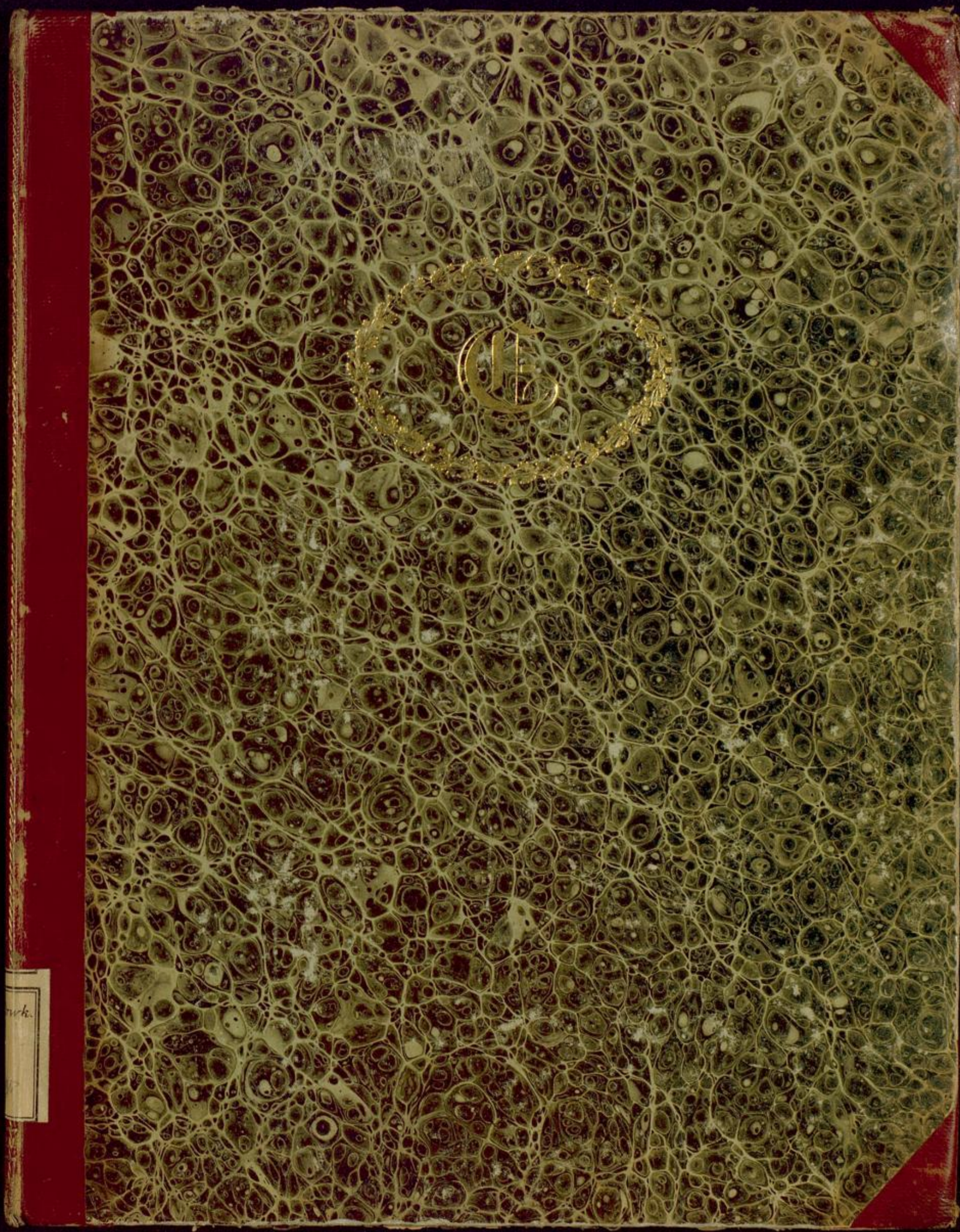
Sollten eure Anstrengungen schon, junge Schüler, mit Erfolg gekrönt seyn, haltet nicht bei diesem ersten Gelingen; Dringet ein in den Tempel der Harmonie und lasst euch einweihen in ihre Geheimnisse! Alle grosse Komponisten entwickelten ihren Geist auf dem Instrumente, dem ihr euch widmet. Der Ruf, den ihr euch durch euern Vortrag erwerbt, so gross er auch immer seyn mag, wird schon an den Grenzen eures Lebens verhallen. Euern Namen und den Ruhm den ihr genosset, tragen nur eure Schöpfungen zu künftigen Geschlechtern. Wer würde jetzt noch an einen HÄNDEL, SCARLATTI, oder BACH denken, wenn ihre Werke nicht zu uns redeten?

So wie der berühmte Correggio sagte: auch ich bin Mahler; so ist vielleicht auch unter euch jemand, der sagen kann: auch ich bin Komponist. Mit Muth vollendet den Lauf, den ihr begonnen, Erschreckt nicht vor Hindernissen, die im Weg euch liegen! Ein herrlicher Preis wartet Eurer, ein Preiß, den selbst die Zeit nicht welken macht, den kein Neider euch entreissen kann! Bewundernd wird der Meister und der Freund der Kunst eure Werke würdigen!

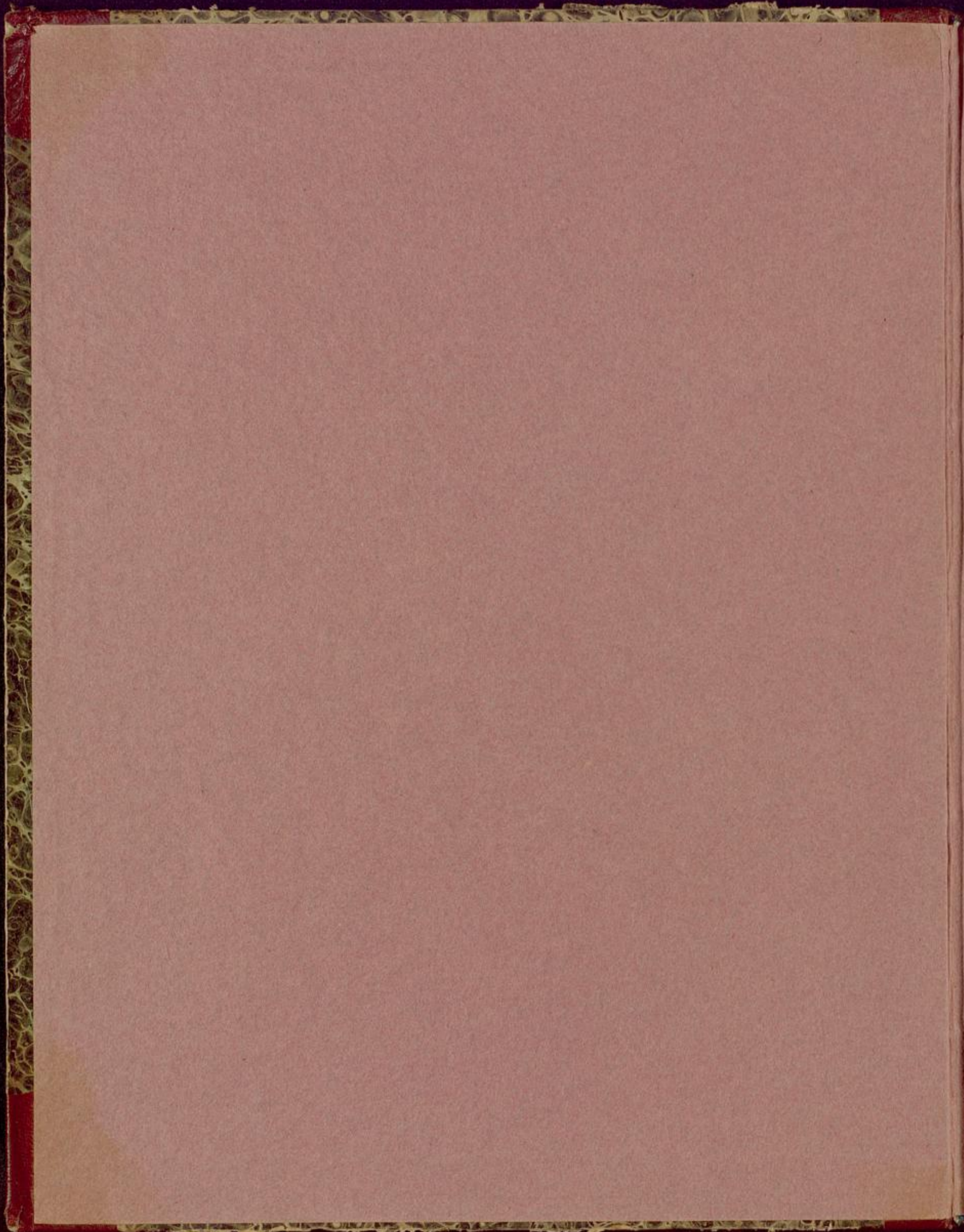
20



Mus



nrk.





METHODE

de Piano Forté du Conservatoire

redigée par

L. ADAM

Membre du Conservatoire;

Adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement.

I Partie.

PIANO FORTE SCHULE

des Conservatoriums der Musik in Paris

herausgegeben von

L. Adam

Mitglied des Conservatoriums;

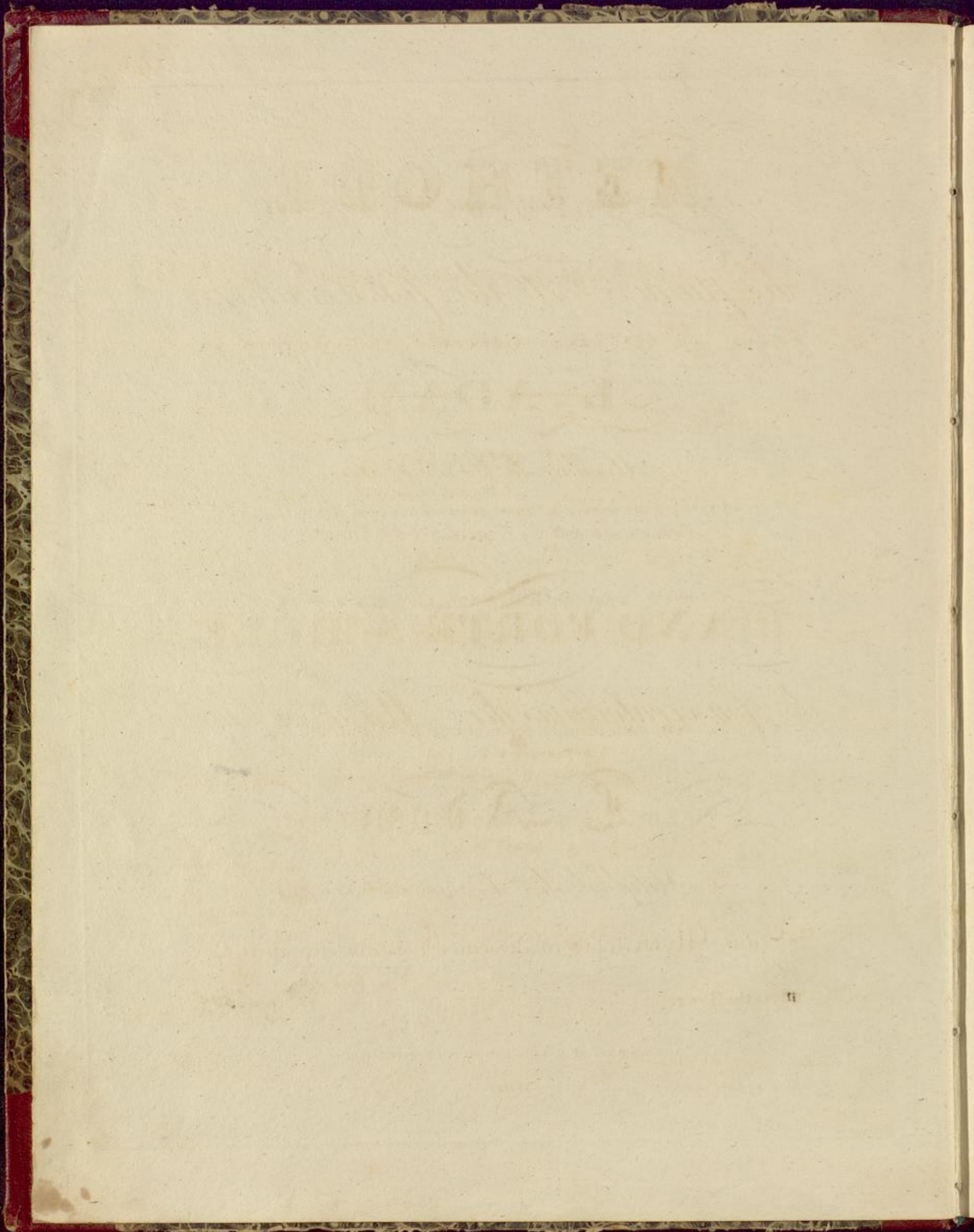
Zum Unterrichte in diesem Institute eingeführt.

III Abtheilung.

Preis 75^{kr.} 50^{kr.}

BONN und CÖLN bei N. SIMROCK.

1178.



METHODE DE PIANO

Choix de morceaux doigtés

dans les différens Caractères et mouvemens

— * —

AUSWAHL

GRÖSSERER ÜBUNGSSTÜCKE

mit bezeichnetem Fingersatze

für das

PIANO FORTE.

VON SEB: BACH, P. E. BACH, CLEMENTI, HÄNDEL,

MOZART, SCARLATTI &

III^{te} Abtheilung Preis 7 Fr. 50 C^{mes}

BONN und CÖLN bey N: SIMROCK.



1178 C.

2.

Allegro maestoso

SONATE .
de
Mozart .

The musical score consists of two systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes piano (*p*) and forte (*f*) markings. The third system is marked *Calando*. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and features numerous fingerings and slurs throughout.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with numerous fingerings (1-5) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues with intricate melodic patterns. The bass staff includes dynamic markings such as *cres* and *f*.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff has a *p* (piano) dynamic marking.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with complex melodic figures. The bass staff includes *cres* and *f* markings.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff includes a *cres* marking.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with complex melodic patterns. The bass staff includes *f*, *p*, *cres*, *ccu*, and *do* markings.

Seventh system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff includes a *f* marking and ends with a double bar line.

4.

p *fp* *f* *fp* *f* *f* *f*

a poco cres - - - cen - - - do.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with numerous fingerings (1-5) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a series of chords, with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cres.* (crescendo) marking over the first few measures.

Third system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line. The bass staff consists of chords, with dynamic markings of *p* and *f* (forte) alternating.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and slurs.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The word *calando* is written above the treble staff.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.

V. S.

6.

The musical score is written in a single system with two staves per system. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate fingerings and slurs. Dynamic markings include 'cres' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). The piece ends with a final cadence in the bass staff of the sixth system.

5 4 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

SONATE
de
Mozart.

Andante grazioso, con Variazioni.

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

V. Var: I.

8.

Var. 1.

Musical score for Variation 1, measures 1-12. The score is in G major and 6/8 time. It features a treble and bass staff with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like p, f, and sfz. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the end of the first system.

Var. 2.

Musical score for Variation 2, measures 1-4. The score is in G major and 6/8 time. It features a treble and bass staff with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like p. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A repeat sign is present at the end of the first system.

1173 c

First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings.

Second system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings.

Third system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings, with a piano (p) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings, with a crescendo (cres) and forte (f) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings, with a piano (p) dynamic marking.

Sixth system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings, with a piano (p) dynamic marking.

Seventh system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings, with a forte (f) dynamic marking.

Minore .

Var: 3.

Maggiore .

Var: 4.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes various note values, slurs, and fingerings. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics like *ff*.

Third system of musical notation, concluding the first section with a double bar line.

Adagio.

Var: 5.

Fourth system of musical notation, marked *Adagio* and *Var: 5.*. It features a 6/8 time signature and includes dynamics like *P* (piano).

Fifth system of musical notation, continuing the *Adagio* section.

Sixth system of musical notation, concluding the *Adagio* section with dynamics like *f* (forte) and *P* (piano).

1 2

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *p*

f *f* *p* *f*

crca

f *f* *p* *f*

p *p*

Allegro.

Var: 6.

p

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a forte (f) dynamic. The first system features intricate sixteenth-note patterns in the treble and a bass line with chords and eighth notes. The second system includes a repeat sign and a piano (p) dynamic marking. The third system continues with complex sixteenth-note passages. The fourth system features a forte (f) dynamic and a more melodic treble line. The fifth system has a piano (p) dynamic and includes first and second endings. The sixth system returns to a forte (f) dynamic with dense sixteenth-note textures. The seventh system concludes with alternating piano (p) and forte (f) dynamics, ending with a double bar line.

14.

Presto.

Mozart.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The right hand (treble clef) features a series of chords and melodic fragments, often with grace notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p* (piano), *fp* (fortissimo piano), *f* (forte), and *dim* (diminuendo). The piece is marked *Presto*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#).

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and slurs. The bass staff contains a similar melodic line with fingerings and slurs. A dynamic marking 'p' is present in the final measure of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features intricate melodic lines in both staves with many slurs and fingerings. The bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff continues with melodic flourishes. The bass staff has a more static accompaniment with some chords. A 'cresc.' marking is visible in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a more active melodic line. The bass staff continues with accompaniment. A 'cres-cen' marking is present in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains the lyrics 'do - il' and 'deces'. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings 'f' and 'decres.' are present.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The word 'Maggiore' is written above the treble staff.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is present in the bass staff. The system ends with a double bar line.

The musical score consists of ten systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is highly technical, with numerous fingerings indicated above and below notes. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The second system contains a section labeled "Minore," where the key signature changes to G minor (two flats). The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth system.

Largo .

17.

Mucio

Clementi .

The musical score is written for two systems of piano and forte dynamics. The first system is labeled 'Mucio' and 'Clementi'. The tempo is 'Largo'. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *pp*, *ff*, *cres.*, and *dim.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The piece concludes with a double bar line and the tempo marking 'Allegro'.

Allegro

18.

All.^o assai.

RONDO .

de Clementi .

p

cres

f

p

fp

dim

1173 c.

The musical score on this page consists of seven systems of staves. Each system typically contains two staves (treble and bass clef), with some systems having a grand staff (treble, bass, and a lower bass clef). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. Dynamic markings include *p* (piano), *ff* (fortissimo), *cres* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). There are also markings for *slentando.* and *v. s.* (viva). Fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are used extensively to guide the performer. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The page number '19.' is in the top right corner.

1173 c .

v . s .

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'a Tempo'. The first system includes the dynamic marking 'dol' in the bass staff and 'p' in the treble staff. The second system has 'cres' in the bass staff. The third system has 'f' in both staves. The fourth system has 'dim' in the bass staff. The fifth system has 'cres' in the bass staff and 's' (sesto) markings below the bass staff. The sixth system has 'dim:' in the bass staff. The seventh system has 'p' in the treble staff, 'cres' and 'f' in the bass staff, and 'dim:' and 'p' in the treble staff. The eighth system has 'p' in the bass staff.

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is characterized by intricate rhythmic patterns, particularly in the right hand, which often features sixteenth and thirty-second notes. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with a crescendo (cresc) and decrescendo (dim) section. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

1173 c .

Prestissimo

Toccata
de
CLEMENTI.

mezzo .

cres *f*

f *f* *ten:* *f* *ten:* *f*

f *f* *ff* *cres*

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written above and below notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time (C).

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with some slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dol* (dolce) and *mezzo*. Fingering is indicated throughout.

Third system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *mezzo*. Fingering is indicated throughout.

Fourth system of musical notation. The right hand has a dense texture of chords and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte). Fingering is indicated throughout.

Fifth system of musical notation. The right hand has a dense texture of chords and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* (forte). Fingering is indicated throughout.

Sixth system of musical notation. The right hand has a dense texture of chords and sixteenth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cres* (crescendo). Fingering is indicated throughout.

1173 c .

V. S .

The musical score is written in a single system with two staves per system. The first system begins with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of one flat. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The first system contains four measures of music, with the right hand playing a complex, rapid sequence of notes and the left hand providing a harmonic accompaniment. The second system continues this pattern, with a *cresc.* marking appearing in the right hand. The third system features a *dim.* marking in the right hand and a *f* marking in the left hand. The fourth system is marked *f* and includes a *mezzo.* marking. The fifth system continues with *f* dynamics. The sixth system includes *f*, *dim.*, and *dim.* markings. The seventh system concludes with *f* dynamics. The notation is dense with fingerings and slurs, indicating a highly technical and expressive piece.

The page contains six systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The notation includes complex passages with many notes, often beamed together, and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The dynamics range from *sempre fortissimo* to *ff*. Performance instructions include *pizz* (pizzicato) and *cres* (crescendo). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1173 c.

SONATA

de

Dominico

SCARLATTI.

Presto.

The musical score is written for piano and is divided into seven systems. Each system contains two staves, a treble and a bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto'. The notation includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent systems continue the intricate melodic and harmonic development. The score is densely annotated with fingerings and articulation marks.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major (one sharp). The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a harmonic accompaniment with some slurs and fingerings.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand has some rests and simple accompaniment.

Third system of musical notation. The right hand shows a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs. The left hand has a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with a flowing melodic line. The left hand has some longer notes and rests.

Fifth system of musical notation. The right hand features a series of slurred notes. The left hand has some longer notes and rests.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line. The right hand has a final melodic flourish. The left hand has some longer notes and rests.

H79 c .

V. S.

The musical score is written for guitar and consists of six systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 7/8. The notation includes treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and '+' for natural harmonics. The instruction 'sin.' (singing) is written above several passages. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-5) and slurs. The bass line is simpler, with fewer notes and fingerings.

The second system continues the piece. The upper staff has more complex rhythmic patterns with many slurs and fingerings. The bass line remains relatively simple, providing a harmonic foundation.

The third system shows further development of the melodic line in the upper staff, with intricate fingerings and slurs. The bass line continues with simple chords and single notes.

The fourth system features a more active bass line with some triplets and slurs. The upper staff continues with its melodic and technical challenges.

The fifth system shows a continuation of the piece with similar rhythmic and melodic patterns. The bass line has some longer notes and slurs.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has a final melodic flourish with many slurs and fingerings. The bass line ends with a few simple notes and a final chord.

H73 C.

All^o di molto .

SONATE

d'Emmanuel Bach.

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket on the left. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into several systems. The first system begins with a forte (f) dynamic and features a rapid sixteenth-note pattern in the treble staff. The second system continues this pattern with various rests and dynamic changes. The third system shows a piano (p) section with more complex rhythmic patterns. The fourth system features a series of chords and arpeggios. The fifth system has a prominent bass line with eighth-note patterns. The sixth system returns to a forte dynamic with intricate sixteenth-note passages. The seventh system concludes with a final cadence and a repeat sign. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents (+).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values and rests, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

Second system of musical notation, including dynamic markings *p* and *f*. It features a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Third system of musical notation, including dynamic markings *p* and *f*. It features a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Fourth system of musical notation, including dynamic markings *f*, *p*, and *crec*. It features a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Fifth system of musical notation, including dynamic marking *f*. It features a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs, with fingerings and articulation marks.

Adagio affettuoso e sostenuto.

EMANUEL
BACH.

The musical score consists of six systems of grand staff notation. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a minor key and 3/8 time. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings. The piece is characterized by its slow tempo and expressive quality. The first system begins with a treble clef staff containing a series of chords and a bass clef staff with a melodic line. The subsequent systems continue the piece, showing a variety of musical textures and techniques, including triplets and complex rhythmic patterns. The score is well-organized and easy to read, with clear markings for performance.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1173 C .

Marche
d' ADAM.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings including *f*, *pp*, and *dim*. The notation includes numerous fingerings, slurs, and articulation marks. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a piano-piano (*pp*) marking. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a forte (*f*) dynamic. The fifth system includes a piano (*p*) dynamic and a diminuendo (*dim*) marking. The sixth system includes a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a final chord in the bass clef.

First system of piano score. The right hand features intricate sixteenth-note patterns with fingerings such as 4 5 + 5 + 5 + 5, 4 5 + 5 + 5 + 5 + 5, 4 3, and 3 5. Dynamic markings include *cres*, *f*, *P*, and *dim:*. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Second system of piano score. It begins with the title *Fantasia d'EMANUEL BACH* and the tempo marking *All. moderato*. The right hand continues with complex melodic lines, including a sequence of notes: 5 4 4, 5 + 5 5 1 3 2, 1 2 3 5 4, 3 1 2 1 3 2 1 5 4, 1 7 2 1 3 2 3 4 3 2 1 3. Dynamic markings include *f*, *P*, *pp*, and *f*. The left hand continues with harmonic support.

1173 C .

V. S.

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a *cres* marking. The second system features a *h^b* marking. The third system has a *h^b* marking. The fourth system includes a *h^b* marking. The fifth system includes dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The sixth system includes dynamic markings *p*, *f*, and *pp*. The seventh system begins with the tempo marking *Largo* and includes dynamic markings *f* and *pp*. The score is heavily annotated with fingerings and includes several instances of *sm* (sordina).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings *f*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Third system of musical notation, featuring a grand staff. It includes the tempo marking *All. moderato.* and dynamic markings *p* and *f*. The music shows a change in texture and dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *f* and *p*. The notation is dense with many notes and fingerings.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes the dynamic marking *pp*. The music continues with complex rhythmic patterns.

Sixth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *f* and *p*. The notation includes many slurs and fingerings.

Seventh system of musical notation, featuring a grand staff. It includes dynamic markings *f* and *p*. The music concludes with a final cadence.

Ouverture
de
MOZART .
dans le style
de
HAENDEL .

Grave. $\frac{5}{4}$

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Allegro.
Fugue
de
MOZART.

The second system is labeled 'Fugue de MOZART.' and 'Allegro.' It begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

The third system continues the fugue with intricate fingerings and rhythmic patterns in both staves.

The fourth system shows complex rhythmic structures and fingerings in both staves.

The fifth system features a change in key signature, indicated by a flat sign in the bass staff. The music continues with complex rhythmic patterns.

The sixth system continues the fugue with complex rhythmic patterns and fingerings.

The seventh system concludes the piece with complex rhythmic patterns and fingerings.

V. S.

The page contains seven systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various chords, scales, and fingerings, with many notes marked with numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a '5' below the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The bass staff contains a simpler accompaniment line.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a few notes. The word "siv" is written in the middle of the system.

Third system of musical notation. Both treble and bass staves contain dense melodic and accompaniment lines with many slurs and fingerings.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment line. The word "siv" is written in the middle of the system.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment line.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff has a more active accompaniment line.

Allegro.

Fugue
de
HAENDEL.

sinistra.

destra.

sinistra.

1173 c .

1 5 + 2 1 5 4 2 1 5 4 2 + 5 3 4 2 1 5 5 + 3 2 5 4 3 2 4 2 1 4 5 4 3 3 4 3 + 5 +

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with fewer notes. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. The word 'div' is written below the treble staff in the first measure.

The second system continues the piece. The treble staff features a descending melodic line with many slurs and ties. The bass staff has a steady accompaniment. Fingering numbers are visible throughout. The word 'div' appears again in the second measure of the treble staff.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. The treble staff has a more active line with many slurs. The bass staff accompaniment remains consistent. Fingering numbers are present. The word 'div' is written in the first measure of the treble staff.

The fourth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with many slurs and ties. The bass staff accompaniment is steady. Fingering numbers are visible. The word 'div' is written in the first measure of the treble staff.

The fifth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with many slurs and ties. The bass staff accompaniment is steady. Fingering numbers are visible. The word 'div' is written in the first measure of the treble staff.

The sixth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with many slurs and ties. The bass staff accompaniment is steady. Fingering numbers are visible. The word 'div' is written in the first measure of the treble staff.

V. S.

This page contains six systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics such as *stacc.* and *stacc.* are used throughout. The piece concludes with a double bar line and a final chord. The page number '44' is written in the top left corner.

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with various slurs and fingerings (1-5). The bass staff provides a harmonic accompaniment with similar fingerings. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one sharp.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one sharp.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one sharp.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one sharp.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings. The bass staff continues the accompaniment. The key signature remains one sharp.

Fugue
de la 2 suite
de H. F.
HAENDEL.

Allegro.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The word *rit.* is written in the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns as the first system, with *rit.* markings in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. *rit.* markings are present in both staves.

Fourth system of musical notation, with *rit.* markings in both staves.

Fifth system of musical notation, continuing the intricate melodic and rhythmic structure.

Sixth system of musical notation, showing the continuation of the musical piece.

Seventh system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Fugue
de
HAENDEL.

Allegro.

The musical score is a fugue by George Frideric Handel, page 48. It is written for piano in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of seven systems of two staves each. The music is highly technical, featuring many trills, triplets, and complex fingering. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a final cadence in the right hand.

The musical score is written in a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven systems of music. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The piece concludes with the tempo marking "Adagio." and a double bar line.

Fugue
de
SEB. BACH.

Allegro

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

1178 c .

Vivace .
Fugue
de
SEB. BACH.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a *dim.* marking. The lower staff is in bass clef. Both staves contain complex rhythmic patterns with numerous fingerings indicated by numbers 1-5. There are some 'x' marks above notes in the first measure of the upper staff.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. The upper staff features a series of eighth-note patterns with slurs. The lower staff continues with similar rhythmic complexity and fingerings.

The third system of musical notation shows further development of the musical theme. The upper staff includes a *dim.* marking towards the end. The lower staff maintains the intricate rhythmic and fingering patterns.

The fourth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a *dim.* marking. The lower staff features a *dim.* marking in the middle. The notation is dense with notes and fingerings.

The fifth system of musical notation continues the piece. The upper staff has a *dim.* marking. The lower staff continues with the established rhythmic and fingering patterns.

The sixth system of musical notation is the final system on the page. The upper staff has a *dim.* marking. The lower staff concludes the piece with a *dim.* marking. The notation is dense with notes and fingerings.

n73 c .

V. S.

The musical score is written in two staves per system. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, along with extensive fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'sm' and 'H'. The piece consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation is dense and includes many slurs and ties.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Numerous fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some slurs and accents.

The second system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

The third system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

The fourth system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

The fifth system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

The sixth system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

The seventh system continues the piece. It features similar rhythmic complexity and fingerings. There are some slurs and accents. The notation is dense with many notes.

Fine.

1178 c.



M...